

Mus. th.

170

Aphorismen

E

<36621114350011

S

<36621114350011

Bayer. Staatsbibliothek

APHORISMEN ÜBER MUSIK.

Der Philosoph hat die Musik als eine Kunst betrachtet, die durch die Harmonie und die Melodie das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag. Er hat die Musik als eine Kunst betrachtet, die durch die Harmonie und die Melodie das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag. Er hat die Musik als eine Kunst betrachtet, die durch die Harmonie und die Melodie das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag.

Die Musik ist eine Kunst, die das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag.

Die Musik ist eine Kunst, die das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag.

Die Musik ist eine Kunst, die das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag.

Die Musik ist eine Kunst, die das Gemüth zu erheben und zu beruhigen vermag.

APHORISMEN UBER MUSIK.

462 P.

APHORISMEN

ÜBER

MUSIK

VON

AMADEUS AUTODIDACTOS.

Die Schriftsteller von Profession sind so einseitig wie alle Künstler einer Art, nur noch hartnäckiger, besonders wenn sie keine andere Subsistenz als ihre Schriftstellerei haben. — Ein Autodidactos aber hat bei allen Lücken und Unvollkommenheiten seines Wissens, die aus der Art seines Studiums nothwendig entstehen, dennoch den grossen Vortheil, dass jede neue Idee, die er sich eigen macht, sogleich in die Gemeinschaft seiner Ideen und seiner Kenntnisse tritt, und sich mit der Totalität derselben auf das innigste vermischt, welches dann Gelegenheit zu originellen Verbindungen, und mannichfaltigen neuen Entdeckungen giebt.

Novalis, zweiter Band pag. 192.

LEIPZIG: IN COMMISSION BEI C. A. KLEMM.

1847.

462. D.



Das Höchste im Wissen ist und bleibt,
Der kerngesunde praktische Menschenverstand!
Das Höchste in der Kunst, — Natur!

V o r w o r t.

Das Geständniss, es hätte von jeher allen guten Köpfen vor unserer Musiklehre, wenn sie solche in wissenschaftlicher Hinsicht betrachteten, geekelt, ist schon alt, und viele in andern Fächern sehr gelehrte Männer hatten und haben auch noch den Glauben, es lasse sich in der Musik, wenn man solche als Wissenschaft betrachte, nichts beweisen, also mit derselben nichts anfangen.

Musiker von Profession hingegen glauben, dass Akustiker, Arithmetiker, Mathematiker und andere Gelehrte, wenn solche nicht vorher die Harmonielehre studirt hätten, nicht im Stande wären, die Regeln der musikalischen Setzkunst gehörig zu würdigen und zu erklären.

Beide Theile sind in einem Irrthum befangen, weil beide den eigentlichen Geist, die eigentliche Macht und den eigentlichen Zauber der Tonsprache als schöne Kunst noch gar nicht begriffen haben.

Die Musik selbst, die wahre Tonsprache, romantischer als alle anderen schönen Künste, die älteste und freieste von ihnen allen, die lebendigste und ergreifendste aller schönen Künste ist denn doch wahrhaftig ganz unschuldig an diesem Irrthume, was kann sie dafür, dass ihr eigentlicher Geist, ihr innerstes eigentliches Wesen von

der gelehrten Pedanterie nicht begriffen wurde? sie haben so gut ihre Naturgesetze und daraus abzuleitende Regeln, wie die Wortsprache und wie jede andere Kunst und Wissenschaft. Die Kunst ist aber frei, das heisst, sie soll und darf keinen andern Gesetzen gehorchen als ihren eigenen, aus ihrem Wesen und ihrer Natur hervorgehenden. Sie soll innerhalb dieser ihrer Schranken keine Regeln dulden, welche nicht aus ihrer besonderen Eigenthümlichkeit hervorfliessen, denn sie opfert sonst ihre Schönheit und auch ihre Würde auf.

Nichts hat den Fortschritt und die Vervollkommnung der Künste und Wissenschaften von jeher mehr gehemmt, als der engherzige Geist, womit man die unendliche Wirksamkeit der Natur und die ungeheuere Mannichfaltigkeit ihrer Bildungen in die Schranken eines willkürlich angenommenen Systems einzuzwängen suchte, statt frei von allen systematischen Fesseln die Natur selbst um Rath zu fragen.

Mit jeder aufgegebenen Hypothese, mit jedem zerstörten Glauben an ein durch hohes Alter verjährtes Axiom wird der menschliche Geist von einer Fessel frei und erhält dadurch den Antrieb, die Natur ohne vorgefasste Meinung zu befragen, solche zu erforschen und zu ergründen. Je vielseitiger eine Kunst oder Wissenschaft auf diese Weise behandelt wird, desto schnellere, leichtere und grössere Fortschritte macht dieselbe. Ein entdeckter Irrthum nützt oft eben so viel, als eine entdeckte Wahrheit. So lange sich gegen ein herrschendes System noch ein Zweifel aufbringen lässt, muss solcher angehört werden, denn die entgegengesetzte Lehre klärt entweder den Irrthum auf, oder wird zum Probirstein der Wahrheit.

Die gelehrte Theorie treibt mit ihrem in der Schule mühsam erworbenen Wissen lauter Abgötterei, und wird eben dadurch blind für die einfachsten Beobachtungen und Wahrheiten der rationellen Praxis. Wie viele Beispiele hat man in allen wissenschaftlichen Fächern, dass es gerade einem in seinem Fache wirklich gründlich gelehrten Manne erstaunlich schwer wird, neue, von den seinigen abweichende Ansichten aufzufassen, klar zu durchschauen und unbefangen und richtig zu beurtheilen. Betrachtet man hierbei zugleich noch die Eigenthümlichkeit der Menschen, Alles, was sie mit Mühe, Fleiss und Anstrengung erlernt und gleichsam errungen haben, mit einer besonderen Vorliebe, mit einer gewissen Parteilichkeit, ja sogar mit Hartnäckigkeit festzuhalten, so begreift man auch, wie die Harmonielehre, trotz aller ihrer Widersprüche, stabil geblieben ist, und dass von den sogenannten gründlichen Harmonikern eine Reform derselben nicht zu erwarten steht.

Blickt man von jetzt hundert bis hundert und funfzig Jahre zurück, so erstaunt man über die Menge von sogenannten Harmonielehren, Theorien der Musik, Generalbassschulen, Anleitungen zur Composition, zur musikalischen Setzkunst, oder wie solche sonst betitelt sind, welche innerhalb dieses Zeitraumes gedruckt worden sind, und man möchte glauben, dass, wenn nicht die Aesthetik, doch wenigstens die Grammatik der Tonkunst so ziemlich erschöpft und vollendet sein müsste. Dem ist aber leider nicht also, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Autoren dieser sämtlichen Musiklehren, so verschiedene Ansichten und Meinungen dieselben auch über Einzelnes haben, und so sehr solche über einzelne Punkte der Musiklehre von einander abweichen, doch in einem

Punkte alle zusammentreffen, nämlich in Betreff der Accordlehre; alle behandeln und betrachten die Musiklehre oder Harmonielehre als eine blosser Verstandesaufgabe, als eine arithmetische Intervallencombination, als ein starres Rechenexempel, als eine abstracte Wissenschaft. Accorde sind ihnen nicht Bruchstücke mehrstimmiger Melodie, sondern nur geometrische Proportionen der Abstandsentfernungen der Töne von einander, wodurch denn ihre ganze Lehre falsch und auch zugleich widernatürlich werden musste.

Um einen historischen Ueberblick dieser grossen Menge von gedruckten Musiklehren zu gewähren, müsste man ein eigenes Buch darüber schreiben, daher will ich hier nur die berühmtesten und bekanntesten derselben in chronologischer Folge anführen; diese sind, ausser Dr. Forkels allgemeiner Geschichte der Musik, die folgenden, wobei zu bemerken ist, dass Taylor in England der erste Mathematiker war, der die Vibrationen einer Saite mit Genauigkeit untersuchte und in seinem Tractate de 1715 beschrieb.

- | | |
|------------------|---|
| 1720 | erschien Rameau's System der Musik. |
| 1725 | - Capellmeister Fuchs' Gradus ad Parnassum. |
| 17 $\frac{3}{4}$ | - Matheson's vollkommener Capellmeister. |
| 1752 | - d'Alembert's musikalische Setzkunst. |
| 1754 | - Tartini's - - - |
| 1755 | - Marpurg's - - - |
| 1764 | - Roussier's - - - |
| 1774 | - Kirnberger's - - - |
| 1780 | - Portmann's - - - |
| 1782 | - Koch's - - - |
| 1790 | - Albrechtsberger's - - - |
| 1806 | - Kollmann's - - - |

1808 erschien Momignî's musikalische Setzkunst.

1814 - Reicha's - - -

1821 - G. Weber's Theorie der Musik, in vier Bänden, welche aber keine eigentliche Musiklehre, sondern nur eine geistreiche, in das Einzelne gehende Kritik, oder vielmehr Rüge der vielen bestehenden falschen Ansichten in der Compositionslehre ist. Herr G. Weber hat mit scheinbaren Gründen zu tadeln gewusst, aber nicht vermocht, etwas Besseres vorzuschlagen, weil auch er in der Accordlehre befangen war und sich aus diesem Labyrinthe nicht herauszufinden vermochte.

Aus den Werken der hier angeführten Schriftsteller, welche denn doch sämmtlich wenigstens eigenthümliche Ansichten aufgestellt haben, sind sämmtliche übrige Musik- oder Harmonielehren (in so weit mir solche bekannt sind) entnommen oder vielmehr daraus compilirt, ohne weitere eigenthümliche Ansichten aufzustellen, also nur Wiederholungen des bereits früher Gesagten.

Jeder dieser musikalischen Schriftsteller unterstützt seine Harmonielehre durch einseitige Beispiele, welche aber stets nur für den vorliegenden Fall passen, und keiner von ihnen hat die Wahrheit seiner Lehre durch den zauberischen Wohlklang seiner Compositionen bewiesen, keiner von ihnen hat mit seinen Compositionen Glück in der musikalischen Welt gemacht.

Das Sonderbare und Auffallende dieser Erscheinung erklärt sich indess auf ganz ungezwungene Weise, wenn man das Folgende dabei berücksichtigt.

Der Blick der Musiker von Profession wird in der gewohnten Bahn festgehalten, und solche sind gewöhnlich viel zu tief in ihrem persönlichen Interesse befangen, um zu einer unbefangenen, ruhigen Prüfung des Grundes, der

Wirkung und der eigentlichen Charakteristik aller Musik zu gelangen. Ihre vielen mühsamen Uebungen um Fertigkeit im Spielen, auch nur eines Instrumentes, (Virtuosität) oder in der technischen Instrumentation und Composition zu erlangen, Alles welches zusammen auf die zeitherige Weise behandelt, zehn bis zwölf Jahre Zeit, angestregtes Studium und Uebung erfordert, so wie die damit verbundene Thätigkeit, verhindern solche die vorhandene Musiklehre mit unbefangenen Geiste anzuschauen, zu prüfen und zu sichten.

Die Bemerkung, es sei mit deutschen Musikern und Componisten ausserhalb ihrer Kunst eben weiter nicht viel anzufangen, ist auch schon alt und nicht ohne Grund; die Ursache davon liegt aber einzig und allein in dem so höchst einseitigen, unglückseligen, mechanischen, geisttödtenden Studium der Harmonielehre, welches so nachtheilig auf jede anderweitige Ausbildung des Geistes wirkt, jede anderweitige freie Geistesthätigkeit hemmt, die Phantasie abspannt, das natürliche Gefühl für schöne, ausdrucksvolle Melodie erdrückt und tödtet, und auch zugleich den Sinn für wahre Kunst erstickt, den Sinn für wahre Musik in der Accordlehre verknöchert.

Nichts ist bei einiger Ausdauer leichter, als sich selbst oder seine Schüler zu einer mechanischen Geschicklichkeit abzurichten, denn dazu bedarf man nicht der geistigen Auffassung der Musik als schöne Kunst, nicht des Sinnes für Musik, sondern nur körperliche Gelenkigkeit, oder eines zähen, in Kleinigkeiten beharrlichen Fleisses, oder des äusseren Zwanges. Aber eben deshalb ist die blosse mechanische musikalische Fertigkeit, so sehr solche auch heute zu Tage gepriesen und überschätzt wird, eigentlich doch nur sehr wenig.

Die mannichfaltigen Uebelstände unserer Notenschrift und Musiklehre sind zwar besonders seit den letzten dreissig Jahren bereits von Vielen gerügt worden und namentlich ist die Fuge oft genug in ihrer Blösse gezeigt worden, allein solche tadelnden Stimmen haben sich in einzelnen Zeitschriften oder sonstigen belletristischen Blättern verloren und kommen der grossen Mehrzahl des musikalischen Publicums gar nicht zu Gesicht, oder deren Verfasser waren sich selbst noch zu wenig klar, und hatten noch eine gewisse Scheu vor der mystischen Lehre des doppelten Contrapunktes und den Generalbassschulen, und sprachen sich daher nicht deutlich genug aus. So sagt z. B. in neuester Zeit Carpani in seinen Briefen über Haydn unter Anderem:

„Erzeugnisse der Berechnung in der Kunst ergreifen und rühren uns nicht; sie kommen nicht aus dem Gemüth und lassen uns daher kalt. Daher muss die Fuge, der Kanon und andere Künsteleien ohne Wirkung auf uns bleiben, so wie überhaupt alle Künstelei in der Musik nur frappiren, nicht aber rühren kann. Daher ist das lange Studium des Contrapunktes verderblich, wenn solches nicht rasch durchgegangen wird, denn mit den Berechnungen des kalten Verstandes hat das Gemüth nichts zu schaffen. Unser jetziges Studium künstlicher effectvoller Harmonie verdirbt den jungen Componisten und macht denselben unfähig zum Erfinden rein aus der Empfindung fliessender Melodien, auf welche Weise denn doch allein nur Compositionen entstehen, die ewig neu, originell und wahr, auch wieder auf das Gemüth und die Empfindung an-

derer Menschen wirken. Diess allein ist aber der Zweck aller Composition, und alles Studium ist nur Mittel zum Ausdruck, Studium der Kunst, des Kunstausdruckes."

So richtig und wahr sich Carpani hier ausdrückt, so sind seine Aeusserungen doch viel zu flüchtig hingeworfen, um einen bleibenden Eindruck in der musikalischen Welt zu hinterlassen, oder eine Reform der musikalischen Studien herbeizuführen, und eben so geht es mit den Aeusserungen so vieler anderer Schriftsteller, welche mit Recht und mit Geist tadeln, aber das Uebel nicht in der Wurzel angreifen.

Ob mir diess gelungen ist, ob dieses Büchlein eine Reform in der Musiklehre herbeiführen wird? ich weiss es nicht! — Wenn ich bedenke, dass über den Vorschlag, die siebente Stufe der C-Dur-Tonleiter b statt h zu nennen und folglich bis statt his zu sagen, wie es auch eine richtige alphabetische Folge der Notenbenennungen erfordert, ein Jahre lang dauernder heftiger Federkrieg in der musikalischen Literatur entbrannte und am Ende doch Alles bei dem Alten blieb, so wage ich kaum es zu hoffen; und wenn ich ferner bedenke, wie unendlich schwer es überhaupt hält, einen verjährten Missbrauch abzuschaffen, so muss ich daran verzweifeln. Vielleicht kömmt bald ein zweiter Papst Marcellus, welcher den Augias-Stall der Musik wieder einmal auslegt!

C'est la verité qui frappe! sagt ein altes französisches Sprichwort. Ist dasjenige, was ich über die Tonkunst gesagt habe, wahr, so muss zufolge dieses Sprichwortes auch die Wahrheit des Gesagten meinen Leser ergreifen; ist diess aber nicht der Fall, nun so wird diess

Büchlein das Schicksal vieler anderer Bücher theilen und als Maculatur dienen.

AN DIE HOCHGEEHRTEN HERREN KRITIKER UND RECENSENTEN.

Um Ihnen, meine hochzuverehrenden Herren, den Zeitverlust und die Mühe des Beweises zu ersparen, will ich Ihnen nur gleich selber mein de- und wehmüthiges Bekenntniss ablegen; nämlich dass ich selbst meinen Styl für gar nicht gut halte, dass ich die grosse Nachlässigkeit desselben anerkenne, dass ich mich in verschiedenen Kapiteln oder Abschnitten der Wiederholung manches schon Gesagten schuldig fühle, was mir höchst unangenehm ist, ich aber nicht vermeiden zu können glaubte, ohne der Deutlichkeit zu schaden; dass mir selbst mein Styl noch viel zu breit und weitschweifig ist und dass ich gern den Inhalt dieses Büchleins auf die Hälfte der Bogenzahl zusammengedrängt haben würde, wenn ich nicht befürchtet hätte, der Verständlichkeit und Klarheit dadurch Eintrag zu thun. Ich unterwerfe mich daher schon im Voraus Ihrem gerechten Tadel, den ich gewisslich verdient habe, und füge nur die Bitte hinzu, meinen so schlechten Styl gefälligst zu verbessern, jedoch ohne der Verständlichkeit für Jedermann dadurch zu schaden!

Mir war es nur um den Kern, nicht aber um die Schale der Frucht zu thun. Mein alleiniger Zweck war, dem Leser diejenigen Wahrheiten möglichst klar und deutlich hinzustellen, von denen ich selbst durchdrungen bin, und wo möglich auch ihn damit zu durchdringen. Möglichst kurz, gedrängt und concis habe ich diese Aphorismen zu halten gesucht, in so weit mir diess möglich

wurde, ohne der Verständlichkeit und Klarheit zu schaden. Ob mir diess einigermaßen gelungen ist, darüber muss der Leser entscheiden.

Hätte ich eine moderne Weltschmerznovelle schreiben wollen, so würde ich mich eines anderen Styles beflissen haben und halte auch, mit Ihrer gütigen Erlaubniss, den sogenannten Romanstyl für ungleich weniger schwierig, als einen guten oder gediegenen wissenschaftlichen Styl.

Mit den Versicherungen der vorzüglichsten Hochachtung habe ich die Ehre zu verharren, als

Meiner hochgeehrtesten Herren

ganz ergebenster Diener

Amadeus Autodidactos.

Geschrieben am 29. März des Jahres 1823.

Zum Druck befördert am 1. Juli des Jahres 1847.

Inhalt.

Vorwort	v
Das Ohr, Hören	1
Schall, Klang, Laut.	8
Ton, Töne, Musik.	29
Stimmung, Temperatur.	48
Notenschrift.	56
Satz, Setzkunst, Composition.	74
Freie Composition.	107
Consonanz, Dissonanz, Quinten, Octaven.	127
Generalbass, bezifferter Bass.	137
Accent, Tact, Tempo oder Zeitmaass, charakteristische Bewegung, Metrum, Rhythmus.	143
Tonverwandtschaft, Modulation, Enharmonie.	184
Scala, Tonleiter.	201

Die Accordlehre.	215
Moderne Composition.	228
Instrumentalmusik.	233
Virtuosen, Virtuosität.	236
Religiöse Musik, Kirchenmusik.	237
Musik der alten Griechen.	251
Naturgesang, Melodie, Harmonie.	256
Musik und Sprache.	304
Mozart.	339
Abschied vom Leser.	346

DAS OHR, HÖREN.

Unter den verschiedenen Arten der Bewegung, welche sowohl die festen als auch die flüssigen und die luftförmigen Körper unseres Erdballes annehmen können, ist diejenige, welche man die zitternde (oscillirende) nennt, von einer ganz eigenthümlichen Art und zugleich verschieden von allen anderen Arten der Bewegung.

Alle, sowohl die festen als auch die flüssigen und luftförmigen, die organischen und unorganischen Körper unseres Erdballes, so wie dieser selbst, besitzen die Fähigkeit, die zitternde Bewegung in stärkerem oder schwächerem Grade anzunehmen, und solche wiederum anderen mit ihnen in Berührung kommenden Körpern mitzutheilen, welche dann auf gleiche Weise die zitternde Bewegung fortleiten und weiter verbreiten.

Wenn das menschliche Ohr mit einem zitternden Körper in Berührung kömmt, so wird solchem dessen Erzitterung auf gleiche Weise mitgetheilt, und von uns wahrgenommen und empfunden, nämlich gehört.

Hören ist also das Wahrnehmen und Empfinden der Erzitterung irgend eines Körpers, z. B. der Luft,

durch das Gehör, welches, wie alle unsere Sinne, aus einem System äusserer Organe, bestimmt die von äusseren Gegenständen erregten Eindrücke aufzufassen, und einem inneren Nervensysteme, bestimmt diese Eindrücke zur inneren Wahrnehmung zu bringen, besteht.

Das Gehör ist indess zur Wahrnehmung der Erzitterungen anderer Körper nicht unbedingt erforderlich, sondern können wir solche Erzitterungen auch durch andere Theile des menschlichen Körpers wahrnehmen und empfinden, weil diese eben so, wie alle anderen Körper unserer Erde, die Erzitterungen derjenigen Körper, mit welchen solche in Berührung kommen, annehmen und auch wiederum fortleiten können; aber nicht alle Theile des menschlichen Körpers leiten die Erzitterungen gleichmässig fort, sondern die festen Bestandtheile desselben stärker als die weichen, also die Knochen stärker als das Fleisch u. s. w.

Einen Beweis von der Fortleitung der Erzitterung und deren Wahrnehmung und Empfindung, ohne die Hülfe des Gehörs, giebt folgendes leicht anzustellende Experiment.

Wenn man sich beide Ohren so fest verstopft, dass man vermittelst derselben nichts mehr hören kann, und also künstlich taub ist, so wird man dem ohnerachtet durch die Berührung eines stark fortleitenden Körpers, welcher mit einem zitternden Körper in Verbindung gebracht wird, dessen Erzitterung deutlich wahrnehmen und empfinden, also ohne Ohren hören können.

Als ein starker Leiter eignet sich zu diesem Experimente am besten ein dünner, nicht allzulanger Stab, welchen man an den zitternden Körper und an die Stirne stemmt, oder ein dünner gedrehter Faden, welchen man mit dem einen Ende an den zitternden Körper befestigt und mit dem anderen Ende zwischen den Zähnen fasst und zugleich straff anzieht, so dass solcher gleich einer Saite elastisch gespannt bleibt. Vermittelt eines solchen sehr langen und recht straff und elastisch gespannten Fadens kann man sogar noch in einer Entfernung hören, wo unser Ohr durch die Luft allein, als einen zu schwachen Leiter nichts mehr wahrnehmen würde.

Also nur vermittelt eines, seine eigenen oder die Erzitterungen anderer Körper, zu unseren Ohren, oder anderen Körpertheilen fortleitenden festen, flüssigen oder luftförmigen Körpers, vermögen wir diese wahrzunehmen und zu empfinden, ohne einen solchen Leiter aber würden wir selbst die stärksten Erzitterungen anderer Körper weder durch das Gehör noch durch das körperliche Gefühl wahrnehmen können, weil wir uns dann ausser aller Berührung mit dem zitternden Körper befinden, und von demselben ganz isolirt sein würden.

Den Beweis von der Nothwendigkeit eines Leiters giebt ein starker Erzitterungen fähiger Körper, z. B. eine Glocke, wenn solche in einem luftleeren Raume an einen schwachen Leiter, z. B. an einen weichen, nicht gedrehten Faden von Flachs oder Hanf, aufgehangen wird; ist die Luft aus diesem Raume ganz herausgepumpt, so

wird man auch die stärksten Erzitterungen der Glocke nicht hören können, weil die Luft als Leiter fehlt, und der Hanf- oder Flachsfaden zu schwach fortleitet, um die Erzitterungen der Glocke unserem Ohre mittheilen zu können.

Lässt man aber in den vorher leeren Raum etwas Luft einströmen, so fängt die Glocke an leise zu klingen, und deren Klang verstärkt sich zunehmend immer mehr, je mehr Luft man einströmen lässt. An einen starken Leiter, z. B. an einen Metallstab aufgehangen, wird man hingegen die Erzitterungen der Glocke auch im luftleeren Raume deutlich hören, weil ein solcher Stab auch ohne die Beihülfe der Luft schon hinreichend stark fortleitet.

Unter den fünf menschlichen Sinnen sind das Gehör und das Gesicht ohnstreitig die edelsten und auch die vollkommensten Sinne; das Ohr empfindet aber lebhafter, schneller und schärfer als das Auge und eben deshalb wirkt der Schall, der Klang und der Laut lebhafter, schneller und schärfer durch das Ohr auf unsere Empfindung, als Farben, Figuren und körperliche Formen durch das Auge wirken. Was wir hören macht einen weit größeren, oft gar nicht zu ermessenden Eindruck auf den inneren Menschen, als das wir sehen, prägt sich tiefer ein und ergreift und zündet oft weit schneller.

Diese verschiedene Einwirkung erklärt sich schon aus der Lage der Gehörnerven, indem kein anderer Nerv so unmittelbar in Berührung mit der innersten Tiefe des

Gehörs kömmt als dieser; und eben deshalb leidet bei Geisteskranken das Gehör am meisten.

Am nächsten mit dem Gehörsinn ist der Gefühlsinn verwandt, weil der Sinn des Gefühls sich durch die Nerven über den ganzen menschlichen Körper (nur wenige Theile, wie z. B. die Haare, Nägel, Zähne u. s. w., ausgenommen) verbreitet, und die Nerven die äusseren Eindrücke zum Gehör leiten. Daher wirkt Musik nicht allein durch die Gehörnerven, sondern auch zugleich durch die übrigen Nerven unseres Körpers auf unser körperliches Gefühl, und dieses wiederum auf unser geistiges Gefühl ein; also wirkt Musik nicht allein durch das Ohr, sondern auch durch das ganze Nervensystem auf unsere Empfindung ein. Wir fühlen die zitternde Bewegung eines Körpers durch unsere Nerven, können aber, wenn solche zu langsam sich folgen, dieselben nicht hören; folgen sich dieselben aber schneller, so fühlen und hören wir solche zugleich, wie späterhin noch näher beschrieben werden wird.

Wortsprache und Tonsprache dringen durch das Ohr erweckend und belebend in unsere Seele ein, denn das Ohr ist gleichsam der höhere geistige Sinn des Gefühls, und die Wechselwirkung zwischen Sprache und Gehör erklärt sich schon dadurch, dass der Gehörnerv ganz in der Nähe der Stimmnerven entspringt.

Wenn bei dem Scheiden des Menschen vom irdischen Dasein, der Glanz und die Sehkraft des Auges erlischt, so bleibt das Gehör noch offen und ist also der

letzte Sinn, welcher abstirbt. Der Taubstumme ist in geistiger Hinsicht ohnstreitig weit unglücklicher als der Blindgeborne, weil der Verlust des Gehörs lähmend auf die innere geistige und auch auf die äussere körperliche Kraft des Menschen einwirkt.

Das Gehör steht in der innigsten Sympathie mit dem Erinnerungsvermögen, und über den Gehörsinn hinaus hat uns die Natur keinen höheren Sinn mehr verliehen; wir müssen daher diesen als die oberste aller Sinneswahrnehmungen betrachten, denn derselbe schliesst bei dem Erlöschen des Erdenlebens die Reihe der Sinne ab.

In dem hier Gesagten und in der vorher erörterten Fähigkeit sämmtlicher menschlicher Körpertheile, die Erzitterungen anderer Körper wahrzunehmen, zu empfinden und auch wieder fortzuleiten, liegt die Ursache der ergreifenden Wirkung der Töne nicht allein auf unsere Gehörnerven, sondern auch zugleich auf das ganze Nervensystem unseres Körpers, als Zwischenglied zwischen Leib und Seele.

Eben hierin liegt auch zugleich die Möglichkeit der Anwendung der Musik als Heilmittel in mancherlei Nervenleiden und nervösen Krankheiten. Wohlthätige Einwirkungen auf den Gesichtssinn haben in nervösen Krankheiten bei weitem nicht die günstige Wirkung, als die Eindrücke auf das Gehör durch Gesang oder Instrumentalmusik. Die Wirkungen der Musik auf die dafür

empfänglichen Wahnsinnigen grenzen oft an das Wunderbare; sie besänftigt im Allgemeinen die erhöhte Reizbarkeit, giebt den Gedanken des Kranken eine bessere, richtigere Folge und zaubert das grösste Heilmittel, den beruhigenden Schlaf herbei. Oft schon haben die Töne einer Aeolsharfe die gesteigerte Empfindlichkeit des Wahnsinnigen gehoben, und einem beruhigenden Heilverfahren den Weg gebahnt. Leider aber wird die Musik, als Heilmittel in solchen Krankheiten, noch viel zu wenig als ein solches anerkannt und benutzt.

Die höheren Thierklassen haben den Gehörsinn eben so ausgebildet wie der Mensch, und manche Thiere haben sogar ein noch weit feineres und schärferes Gehör als der Mensch. In den niederen Thierklassen, z. B. bei den Fischen und vielen Insekten, scheint die Natur den Gehörsinn durch den Gefühlsinn zu ersetzen, was auch begreiflich genug ist, da wir wissen, dass man auch durch die andern Körpertheile, welche sonst nur Gefühls wahrnehmungen mittheilen, also ohne Beihülfe der Ohren, hören kann, wenn die empfundenen Erzitterungen eines andern Körpers schnell genug aufeinander folgen.

Ganz taube Menschen können, wie schon vorher angeführt, durch Verbindung oder durch Anstimmung eines starken Leiters hören, und verschafft die Berührung des Leiters mit den obern Schneidezähnen die deutlichste Wahrnehmung. Da also sogar der Mensch ohne Ohren hören kann, so wird es um so begreiflicher, wie Thiere,

z. B. Fische und Insekten, ohne Gehörwerkzeuge hören können.

SCHALL, KLANG, LAUT.

Gewöhnlich bezieht man die menschliche Wahrnehmung der Erzitterungen anderer Körper nur auf das Ohr und nicht auf andere Theile des menschlichen Körpers, und bezieht alles in diesem Abschnitt und sonst Erörterte sich ebenfalls ausschliesslich nur auf die Wahrnehmungen des menschlichen Gehörsinnes.

Die menschliche Sprache hat zwar eine Menge charakteristischer Worte, um die Wahrnehmung der Erzitterungen anderer Körper verschiedenartig auszudrücken, z. B. die Worte Rauschen, Brausen, Summen, Brummen, Klappern, Rollen, Rasseln, Lärmen u. s. w., im Allgemeinen aber bezeichnen wir jede Wahrnehmung der Erzitterung irgend eines Körpers durch das Wort Schall und nennen einen solchen zitternden Körper, dessen Erzitterungen wir hören, einen schallenden Körper. Jede Art von Schall wird nun stärker oder schwächer, deutlicher oder undeutlicher gehört werden, je nachdem der schallende Körper stärker oder schwächer erzittert, oder je nachdem der oder die den Schall fortleitenden Körper solchen stärker oder schwächer zu unserem Ohre leiten.

Der gewöhnliche und allgemeine Fortleiter des Schalles ist die uns stets umgebende atmosphärische Luft, welche zugleich das sanfteste Verbreitungsmittel

des Schalles ist, und hat die Natur in dieser Hinsicht Sorge getragen, dass unsere Gehörnerven nicht allzusehr angegriffen werden können. Als sanfter, ist die Luft aber auch zugleich einer der schwächsten Leiter des Schalles, und wird in dieser Hinsicht von fast allen anderen festen oder flüssigen Körpern unseres Erdballes, als Leiter, an Stärke weit übertroffen. Vermöge der der Luft eigenen vollkommenen Elasticität, nimmt solche mit Leichtigkeit alle nur möglichen verschiedenen Erzitterungsarten anderer Körper an, und verbreitet den Schall mit allen seinen charakteristischen Verschiedenheiten und Eigenthümlichkeiten. Die Luft ist daher in jeder Hinsicht der vorzüglichste und bestgeeignete Leiter des Schalles zu dem menschlichen Gehör.

Die der Luft mitgetheilte Erzitterung erregt abwechselnde Verdünnungen und Verdichtungen der Lufttheilchen, welche zuerst in der Nähe des zitternden Körpers entstehen und sich von da aus weiter verbreiten, ähnlich der Wellenbildung im Wasser, wenn man einen Stein hineinwirft, jedoch nicht in horizontaler Richtung, wie auf der Fläche des Wassers, sondern wie von dem Mittelpunkte einer Kugel aus, in Kreisen nach allen Richtungen hin. Jede Luftstrecke, durch welche sich der Schall verbreitet, zittert eben so langsam, oder eben so schnell, als der den Schall erregende Körper selbst; hört dessen Erzitterung auf, so hört auch gleich nachher die Erzitterung der Luft als Leiter, und folglich auch der Schall auf.

Wärme und Kälte wirken auf die Luft und auch auf

die Stärke und Schnelligkeit der Verbreitung und der Mittheilung der charakteristischen Eigenthümlichkeit des Schalles ein. Einen ähnlichen Unterschied in der Verbreitung des Schalles und dessen Eigenthümlichkeiten, bewirken auch die verschiedenen Luftarten (Gasarten).

Die Stärke, mit der sich der Schall durch die Luft verbreitet, wird hauptsächlich durch folgende drei Verhältnisse bedingt.

1) Durch die Beschaffenheit der Luft; je dünner die Luft ist, desto schwächer pflanzt sich der Schall durch dieselbe fort; je dichter dieselbe aber ist, desto stärker. Man darf aber nicht dicke mit dichter Luft verwechseln, denn dicke Luft ist einer der schwächsten und schlechtesten Fortleiter des Schalles.

2) Durch die Stärke der Erzitterung des schallenden Körpers; je stärker und mächtiger solche ist, desto stärker und desto mehr Lufttheile werden mit in Erzitterung gesetzt, und desto grösser wird daher die Luftstrecke sein, durch welche sich der Schall verbreitet.

3) Durch die Richtung und Entfernung, in welcher sich der Hörende in Bezug auf den schallenden Körper befindet.

Die Hauptursache, warum alle anderen flüssigen und festen Körper den Schall weit stärker als die Luft fortleiten, liegt in der innigen Verbindung und dem dichteren, festeren Zusammenhange der Theile, welche die Masse dieser Körper bilden; so leitet z. B. das Wasser, vermöge der grösseren Dichtigkeit seiner Masse, den

Schall weit stärker fort als die Luft, und flüssiges Quecksilber aus gleichem Grunde wiederum weit stärker als das Wasser.

Bei der Schallverbreitung durch feste Körper hängt die Stärke derselben aber nicht allein von der Dichtigkeit und dem festen Zusammenhange der Masse, sondern auch von manchen anderen Eigenschaften und Verhältnissen derselben ab, welche oft mit überwiegendem Einfluss auf die Schallerregung und Fortpflanzung einwirken. Nur wenn alle diese Verhältnisse sich auf eine für den Schall günstige Weise vereinigen, können feste Körper eben so wie die Luft und andere flüssige Körper, alle nur möglichen verschiedenen Erzitterungsarten annehmen, vollbringen und fortpflanzen, und Schall erregende oder Schall fortleitende Körper, oder auch beides zugleich sein.

Die sämmtlichen für den Schall günstigen Eigenschaften und Verhältnisse lassen sich bei allen festen Körpern ebenfalls auf drei Grundverhältnisse zurückführen und gewähren, so betrachtet, eine klare Einsicht in die dabei zu Grunde liegenden Naturgesetze, welche ohne diese Uebersicht sonst in vielen Fällen als sehr complicirt erscheinen würden.

1) Muss die Masse eines festen Körpers in allen ihren Theilen möglichst gleichartig zusammenhängend, dicht, fest und innigverbunden und möglichst gleichförmig elastisch sein, damit solche den möglichst vollkommenen Grad von Federkraft und Spannkraft besitze und vermöge

dieser Eigenschaft in allen ihren Theilen mit vollkommener Freiheit und Leichtigkeit erzittern könne. Um sich von der Verschiedenheit der Masse zweier Körper zu überzeugen, vergleiche man z. B. einen Streifen Stahl und einen Streifen Pappe, beide von gleicher Dicke, Breite und Länge, also von ganz gleicher Form, in Bezug auf deren Zusammenhang, Dichtigkeit und Elasticität ihrer Masse.

2) Muss die Form und Gestalt eines festen Körpers von der Beschaffenheit sein, dass solche der der Masse des Körpers von Natur aus eigenen Elasticität in deren Wirkung nicht hinderlich sei, sondern im Gegentheil dergestalt befördere, dass der Körper auch bei dem schwächsten Impuls in allen seinen Theilen erzittern und folglich jede nur mögliche Erzitterungsart mit vollkommener Freiheit und Leichtigkeit vollbringen könne, denn von der Form eines solchen Körpers hängt sehr viel und oft noch weit mehr als von dessen Masse ab.

Um sich das Gesagte zu versinnlichen, vergleiche man ein und dieselbe Masse in günstiger Form, z. B. in der Form eines elastischen Stabes, oder einer elastischen, graden oder gekrümmten dünnen Fläche, z. B. eines Resonanzbodens oder einer Klingel, mit derselben Masse in ungünstiger Form, z. B. der Form einer massiven Kugel oder Walze. Der Stab und die Fläche werden leicht und vollkommen erzittern und den Schall stark verbreiten, die Kugel und Walze hingegen, bei glei-

chem Impuls, nur schwach und unvollkommen erzittern und den Schall nur schwach verbreiten.

3) Müssen die den schallenden Körper umgebenden und den Schall verstärkenden oder fortpflanzenden Körper als Leiter desselben ebenfalls günstige Verhältnisse in ihrer Masse und Form vereinigen, weil davon nicht allein die Leichtigkeit und Stärke der Schallverbreitung und Leichtigkeit der Schallwahrnehmung mit abhängt, sondern auch die Möglichkeit der vollkommenen Mittheilung und Wahrnehmung der charakteristischen Eigenthümlichkeiten (der qualitativen Eigenschaften) des Schalles grösstentheils mit beruht.

Vereinigen sich alle die hier beschriebenen günstigen Verhältnisse bei einem festen Körper, so kann solcher, statt unregelmässig, ungleichförmig und ungleichzeitig zu erzittern (zu oscilliren), regelmässig, gleichförmig und gleichzeitig schwingen (vibriren), verwandelt sich dadurch aus einem schallenden in einen klingenden Körper und lässt uns als ein solcher statt eines Schalles einen Klang hören.

Wenn also Masse, Form und Umgebung bei einem festen Körper von solcher Beschaffenheit sind, dass solcher nur ungleichförmig, ungleichzeitig und unregelmässig erzittern kann, so ist solches nur ein schallender Körper, und wenn dessen Erzitterungen nur sehr ungleich, schwach und unvollkommen stattfinden, so hören wir statt eines deutlichen Schalles nur ein verworrenes Geräusch.

Wenn hingegen Masse, Form und Umgebung bei einem festen Körper von solcher Beschaffenheit sind, dass solcher gleichförmige, gleichzeitige und regelmässige Schwingungen, welche sich in abzumessenden, gleichmässigen Zeiträumen mit vollkommener Regelmässigkeit wiederholen, vollbringen kann, so ist solcher ein klingender Körper, dessen Klang (wenn die solchen als Leiter und Verstärker des Klanges umgebenden Körper unserm Ohre diesen, unvermischt mit anderm Schalle, vollkommen mittheilen, nicht aber als schlechte Leiter dessen vollkommener Klangmittheilung hinderlich sind) um so vollkommener, reiner, heller, wohlklingender, voller (sonorer) und schöner sein wird, je günstiger sich alle diese Verhältnisse bei einem solchen Körper vereinigen, nämlich je gleichmässiger, dichter, inniger verbunden und zusammenhängender dessen Masse, je vollkommener dessen Form und Gestalt ist, und je mehr gleichförmige Elasticität alle diese Verhältnisse zulassen, um desto ungehinderter, freier und vollkommener werden sich dessen Schwingungen im vollkommenen Gleichgewicht aller seiner Theile, in abgemessenen Zeiträumen, regelmässig, gleichförmig und übereinstimmend folgen und wiederholen können.

Im Gegentheil wird aber der Klang eines festen Körpers um so unvollkommener, schlechter, unreiner oder auch dünner, schärfer, spitziger, schneidender und unangenehmer werden, je weniger dessen Masse, Form und Gestalt solchem gestattet mit Freiheit und Regelmäs-

sigkeit zu schwingen, und je weniger Theile eines solchen Körpers vereinigt zusammen gleichzeitig schwingen können, und je weniger dessen Umgebungen dessen Klangmittheilung begünstigen.

Als Beweis des Gesagten dient folgendes Experiment.

Wenn man einen klingenden Körper durch willkürliche Abänderung seiner Form, Masse oder Gestalt, oder durch künstliche Abdämpfung einiger seiner schwingenden Theile, mit völliger Freiheit und Regelmässigkeit zu schwingen verhindert, und dadurch dessen vorherige vollkommene, gleichzeitige, regelmässige Schwingungen in unvollkommene, ungleichzeitige, unregelmässige Erzitterungen verwandelt, so wird man, je nachdem man diese Umänderung weiter treibt, dessen vorherigen guten Klang in einen schlechten Klang oder auch in Schall oder Geräusch verwandeln, und wenn man alle dessen schwingenden oder zitternden Theile abdämpft, so bleibt der Körper dann auch bei dem zu dessen Erzitterung gegebenen stärksten Impulse stumm. Mithin kann also ein und derselbe Körper, unter verschiedenen Verhältnissen, Klang, Schall oder auch nur Geräusch hervorbringen.

Wenn aber auch ein klingender Körper vermöge seiner günstigen Masse, Form und Gestalt vollkommen frei und regelmässig schwingt, dagegen aber die solchen umgebenden und dessen Klang verstärkenden und fortleitenden Körper, wenn solche aus irgend einer der bereits erklärten Ursachen nur unvollkommen mit schwingen können, dessen Klangmittheilung hinderlich sind, so wird der sonst

gute, reine Klang eines solchen Körpers sich doch in einen schlechten, unreinen Klang oder in Schall oder Geräusch verwandeln, weil Alles, was einen klingenden Körper umgiebt, auf dessen Klang einwirkt, und weil jede verschiedene Masse, Form und Gestalt nicht allein bei den Klang erzeugenden, sondern auch ebenso bei allen den Klang verstärkenden, verbreitenden und fortleitenden Körpern, (von denen jeder individuell verschieden modificiren kann) den Klang verschiedentlich modificirt.

Nicht aber blos Masse, Form, Gestalt und Umgebungen eines klingenden Körpers modificiren dessen Klang, sondern auch die verschiedene Art und Weise, auf welche solcher zum Schwingen gebracht wird (nämlich ob durch Anstossen, Anschlagen, Reiben, Streichen, Kneipen u. s. w.), modificirt verschiedentlich, und endlich modificirt solchen noch die mannichfach verschiedene Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit der Form und Masse des den Impuls zur Schwingung gebenden Körpers.

Beispiele und Beweise hiervon finden wir täglich in dem so unendlich verschieden modificirten Klange der Stimmen der Menschen und Thiere, so wie in dem der verschiedenen musikalischen Instrumente, deren eigenthümliche Verschiedenheit des Klanges alle aus den angeführten Verhältnissen entspringen und nur auf diesen beruhen.

Nicht allein bei den mancherlei verschiedenen Arten klingender Körper sind die Schwingungsarten verschied-

den, sondern auch ein und derselbe Körper kann auf mannichfach verschiedene Art und Weise schwingen, und bringt jede verschiedene Schwingungsart ein und desselben Körpers einen verschiedenen Klang hervor, wobei die Grösse und Gestalten der schwingenden Theile jedes Mal verschieden sind. Wenn ein solcher Körper eine günstige Form und Masse hat, so können die verschiedenen Schwingungsarten, deren er fähig ist, alle zugleich stattfinden, ohne dass eine die andere stört oder hindert.

Den Beweis hiervon liefern alle vollkommen freischwingende Körper, z. B. Saiten, wenn solche nicht straffer als auf einer Aeolsharfe gespannt sind, rein klingende Glocken und an beiden Enden offene cylindrische Röhren, durch welche die Luft frei hindurch ziehen kann. An allen diesen und ähnlichen dergleichen Körpern wird man, besonders bei nächtlicher Stille, eine grosse Menge verschiedener Klänge gleichzeitig und auf einmal vernehmen und deutlich hören können, ohne dass dabei eine Schwingungsart der anderen hinderlich wird.

Alle die möglichen verschiedenen Schwingungsarten, deren klingende Körper fähig sind, lassen sich auf drei Grundarten zurückführen, nämlich auf longitudinale, transversale und kreisförmige. Deren Verbindungen und Vermischungen bilden eine unendliche Menge complicirter Schwingungsarten, welche jedoch entweder zu klein und zu schwach sind, oder sich in zu schneller Zeitfolge wiederholen, um durch das Auge deutlich wahrgenommen werden zu können.

Man kann nämlich die Schwingungen eines klingenden Körpers, wenn solche nicht allzuschwach erfolgen und sich nicht in allzuengen Ausdehnungen bewegen, zugleich sehen, hören und fühlen; z. B. an einer Glocke, einem dünnen elastischen Stabe, oder einer elastisch gespannten Saite. Erfolgen solche zu langsam für das Ohr, so sieht und fühlt man solche zwar, hört sie aber noch nicht; erfolgen solche zu schnell für das Auge, so hört und fühlt man solche, aber man sieht sie nicht mehr, und erfolgen solche sehr schwach und in sehr kleinen, engen Ausdehnungen, so hört, sieht und fühlt man solche nicht mehr.

Das menschliche Auge und Ohr ist also bei dieser Wahrnehmung auf ein gewisses Schnelligkeitsmaass beschränkt, dessen Grenzen sich indess erfahrungsmässig angeben lassen.

Ein bis acht Schwingungen in der Dauer einer Zeitsecunde kann man an klingenden Körpern, welche ausgedehnte Schwingungen vollbringen, z. B. an einem dünnen Stabe, einer langen gespannten Saite noch deutlich unterscheiden und abzählen, mehr in der Secunde werden dem Auge undeutlich und lassen sich nicht mehr genau abzählen. Diese acht Schwingungen in der Secunde kann man aber noch nicht hören, sondern muss ein klingender Körper wenigstens 30 bis 32 Mal in der Secunde schwingen, wenn wir dessen Klang hören sollen, und 60,000 Schwingungen in der Secunde sind ohngefähr die andere Grenze, jenseits welcher unser Ohr nichts mehr

vom Klange vernimmt. In Betreff des körperlichen Gefühls würde die Grenze, wo solches in Bezug auf die Wahrnehmung der Schwingungen eines klingenden Körpers anfängt und aufhört, hauptsächlich von der Stärke der Schwingungen abhängen, indess lässt sich diess nicht wohl genauer angeben, und noch weniger durch Zahlen ausdrücken; überhaupt lässt sich für keinen dieser drei Sinne eine genaue Begrenzung angeben, da die natürliche sowohl, als auch die durch viele Uebung gewonnene Schärfe und Ausbildung derselben bei verschiedenen Menschen sehr verschieden sein kann und auch wirklich oft ist. So könnte es z. B. Menschen geben, welche 12 bis 16 Schwingungen in der Secunde noch deutlich sehen und abzählen könnten, oder 24 Schwingungen in der Secunde zwar nicht mehr abzählen, aber als einen bestimmten Klang schon hören könnten, und für welche auch ein sehr schnell schwingender Klang, z. B. 70,000 Schwingungen in der Secunde, noch hörbar blieb.

Jeder durch die Luft oder durch andere Körper verbreitete Klang nöthigt diejenigen Theile aller anderen, mit ihm in Berührung kommenden und leicht erklingenden Körper, welche in gleichmässigen Zeiträumen mitzuschwingen vermögen, ebenfalls mitzuschwingen. Stimmt man z. B. mehrere Saiten im Einklang und lässt eine davon erklingen, so klingen auch alle die anderen mit, wenn solche nicht abgedämpft sind, sondern bei einem leichten Impuls mit völliger Freiheit zu schwingen vermögen, weil bei jeder Schwingung, welche die durch Im-

puls erklingende Saite macht, die anderen, durch die sie umgebende Luft, ebenfalls einen Impuls zum Schwingen erhalten.

Dasselbe Miterklingen findet auch bei zwei oder mehreren verschiedenen Saiten statt, wenn solche statt im Einklange auch nur in einem aliquoten Verhältnisse zu einander stimmen, jedoch in einem um so schwächeren Grade, je entfernter dieses aliquote Verhältniss ist, weil, je grösser diese Entfernung ist, auch die Zeiträume desto entfernter und länger sind, innerhalb welchen die Schwingungen solcher Klänge gleichzeitig wieder zusammentreffen und sich gegenseitig einen neuen Impuls zum Schwingen mittheilen; so z. B. ist diess der Fall, wenn des einen Klanges dritte oder sechste Schwingung erst mit eines anderen Klanges neunten oder achtzehnten Schwingung im gleichen Zeitraume wieder zusammentrifft u. s. w.

Dieses Miterklingen findet bei den festen Körpern sehr häufig statt; am leichtesten kann man solches bei tiefen starken Klängen beobachten, weil diese am mächtigsten und in der grössten Ausdehnung schwingen, auf alle anderen in ihrer Nähe befindlichen Körper stark und mächtig einwirken und dadurch deren Miterklingen sehr leicht erregen. So wirken z. B. die tiefen Klänge einer Orgel, einer Bassposaune, eines Contrabasses und ähnlicher Instrumente auf alle mit ihnen in Berührung kommenden Körper mächtig ein, und nöthigen oft die Thüren, Fenster, Fussböden, Wände, ja selbst die Pfeiler eines Ge-

bäudes mitzuschwingen und mitzuerklingen. Am leichtesten erfolgt diess, wenn solche Körper, oder auch nur einige von deren Theilen im Einklange, also mit der gleichen Schnelligkeit, also im gleichen Zeitraum mit dem Klange eines solchen Instruments mitschwingen können.

Mancher klingende Körper würde selbst bei seiner stärksten und mächtigsten Schwingungsart, durch die Luft allein als einen zu schwachen Leiter, doch unser Ohr zu schwach berühren, um deutlich gehört werden zu können, und bedürfen daher dergleichen schwach klingende Körper der Mitwirkung anderer den Klang verstärkenden Körper.

So würde z. B. eine elastisch gespannte Saite durch die Luft allein und ohne die durch Mitwirkung eines Resonanzbodens erzeugte Klangverstärkung zu schwach erklingen, um deren Klang deutlich und gehörig wahrnehmen zu können, und ist diess der Grund, weshalb man bei allen sogenannten Saiteninstrumenten des Resonanzbodens zur Verstärkung des Klanges bedarf. Violons, Violoncellos, Violon, Violinen, Guitarren, Lauten und alle ähnlichen Instrumente sind also eigentlich mit Saiten bespannte Resonanzkasten. Die bei Saiteninstrumenten durch Resonanzboden erreichte Klangverstärkung wird bei blasenden Instrumenten durch den sogenannten Schallkegel erreicht. Da aber die musikalischen Instrumente aus mancherlei verschiedenen Theilen zusammengesetzt sind, z. B. die Saiteninstrumente aus dem Reso-

nanzkasten, Hals, Griffbrett, Steg u. s. w., so bildet eigentlich jedes Instrument ein zusammengesetztes verbundenes System einzelner verschiedenartig klingender Körper, deren verschiedenartige Schwingungen sich mit einander verbunden zu einem übereinstimmenden homogenen Ganzen vereinigen müssen.

Bei Saiteninstrumenten, z. B., wirkt die Saite durch ihre Schwingungen nicht allein auf den Resonanzboden, sondern auch auf alle anderen Theile des Instrumentes; alle verschiedenen Schwingungsarten einzelner Theile aber vereinigen sich zum gleichzeitigen Klange im gleichen System, der in jedem Augenblicke am mächtigsten schwingende Klang beherrscht alle anderen mitschwingenden Klänge und nöthigt solche, ihre Schwingungen zu verzögern oder zu beschleunigen, also sich nach ihm zu modificiren, um als völlig gleicher Klang im gleichen System sich mit ihm zu vereinigen und gleichzeitig mitzuschwingen. Diejenigen Theile eines so mit einander verbundenen klingenden Körpers, welche durch ihre Form oder Masse verhindert werden, gleichzeitig mitzuschwingen, jedoch immer noch einiger Erzitterung fähig sind, können zwar nicht auf homogene Weise mitschwingen, wirken aber doch auf den Klang mit ein, indem solche die Hauptschwingungsart, nämlich die Schwingungen des Hauptklanges verzögern und dadurch diesen zu einem tieferen Klang umändern, als solcher sonst sein würde.

Aus dem Angeführten ergiebt sich, dass der ziemlich allgemein herrschende Glaube, die wesentliche Ursache

und Hauptbedingung des schönen Klanges der Saiteninstrumente sei das grosse Alter des zum Bau derselben verwendeten Holzes, und es klinge daher z. B. eine zweihundertjährige Violine besser als eine funfzigjährige, und diese wieder besser als eine neuere, ein Irrthum ist, der auf einer falschen Ansicht beruht. Im Gegentheil ist gerade allzualtes, allzusehr ausgetrocknetes oder vielmehr vertrocknetes Holz, wegen der Verwitterung seiner harzigen Theile, weniger elastisch und daher weniger klangreich als jüngeres, aber bereits gehörig trockenes Holz, und eben daher weniger vorzüglich zum Bau solcher Instrumente.

Die eigentliche Ursache und der wahre Grund des schönen Klanges einer Violine und aller ähnlichen Saiteninstrumente beruht auf den vorher angeführten Naturgesetzen und Verhältnissen und in deren Kenntniss und Beobachtung bei der Zusammensetzung und Verbindung aller derjenigen verschiedenen Theile, woraus eine Violine als ein sehr complicirtes System verbundener klingender Körper zusammengesetzt ist, welche Zusammensetzung daher so bewerkstelligt werden sollte, dass kein Theil dem anderen bei seinen Schwingungen hinderlich, sondern im Gegentheil förderlich sei, dergestalt, dass alle Theile ihre Schwingungen mit Leichtigkeit vereinigen können, um den jedesmaligen Hauptklang zu verstärken und dessen Mittheilung zu befördern, statt zu hindern.

So wie der durch das ungleichförmige Erzittern

oder Oscilliren eines Körpers erzeugte Schall abgebrochen, wie z. B. bei einzelnen Hammerschlägen und Flinten- oder Kanonenschüssen, oder zusammenhängend und von längerer Dauer, wie bei fortgesetztem raschen Peloton-Feuer, dem Fahren eines Wagens oder dem Rollen des Donners sein kann, ebenso kann der durch das gleichförmige Schwingen oder Vibriren eines klingenden Körpers erzeugte Klang abgebrochen oder von längerer Dauer sein. Die wesentliche und charakteristische Verschiedenheit zwischen Schall und Klang bei deren gleicher Dauer und Stärke beruht daher einzig und allein auf den vorher beschriebenen Eigenschaften und Verhältnissen der schallenden und der klingenden Körper.

Wenn ein klingender Körper seine Schwingungen ganz regelmässig, nämlich so unausgesetzt gleichzeitig und gleichförmig wiederholt, dass unser Ohr gar nichts Unterbrochenes oder Ungleichförmiges wahrnimmt, so hören wir einen reinen Klang, welcher gleichsam fortzuschwimmen oder fortzuschweben scheint, gleichviel, ob solcher schwächer oder stärker, von kürzerer oder von längerer Dauer ist. Je langsamer die einen solchen reinen Klang hervorbringenden Schwingungen sich folgen, desto tiefer, je schneller sich solche folgen, desto höher wird ein solcher Klang sein.

Den Begriff eines reinen und unreinen Klanges kann man sich sehr leicht durch eine Reihe von Punkten auf dem Papier versinnlichen, wenn man für den reinen fortdauernden Klang eine Reihe sich gleichmässig fol-

gender Punkte, wie z. B. , für den abgebrochenen reinen Klang eine Reihe regelmässig abgesetzter Punkte, wie z. B. , für den unreinen Klang hingegen eine Reihenfolge sich ungleichmässig folgender Punkte, wie z. B. annimmt, es giebt diess ein deutliches Bild der Verschiedenheit des Klanges.

Die Reinheit des Klanges ist eine wesentliche Bedingung oder vielmehr die Basis alles Wohlklanges und daher von der grössten Wichtigkeit, in Bezug auf alle Körper, deren man sich bedienen will, um den Klang hervorzu- bringen oder zu verstärken; denn bei dem Hervorrufen mehrerer gleichzeitiger Klänge verursacht ein einziger unreiner Klang schon allgemeinen Missklang und zerstört völlig den Wohlklang, welchen die anderen Klänge für sich allein uns sonst empfinden lassen würden.

Die Reinheit und Unreinheit des Klanges und deren Wirkung kann man sehr leicht an einer Saite beobachten; ist eine Saite nicht aus einer dicht zusammenhängenden, durchaus gleichförmigen und gleichartig verbundenen Masse verfertigt, oder nicht durchaus gleichmässig dick oder dünn, oder nicht im Verhältniss ihrer Länge und Dicke gehörig elastisch gespannt, oder wird solche nicht auf gehörige Weise so zum Schwingen gebracht, dass sie gleich in ihrer ganzen Länge mit völliger Freiheit, gleichmässig und gleichzeitig, ihre Schwingungen vollbringen kann, so giebt uns solche statt eines reinen Klanges einen unreinen, statt eines Wohlklanges einen Missklang.

Den schönsten Klang, den vollkommensten Wohlklang

giebt uns eine Saite, so wie überhaupt jeder andere vollkommen frei schwingende klingende Körper nur dann, wenn solcher mit der Schwingungsart seines natürlichen Grundklanges auch zugleich alle die anderen Schwingungsarten, die mit diesem Grundklange übereinstimmen, nämlich demselben analog sind, vollbringen kann. Dieses Zusammenschwingen aller Theile der Saite giebt deren Ton, das, was man Fülle des Klanges, sonoren Klang nennt, und eben deshalb ist auf allen Saiteninstrumenten der tiefste, nämlich der Grundklang jeder Saite, bei welchem solche ganz frei schwingt, der schönste, und jeder andere durch Fingeraufsatz hervorgebrachte Klang weniger schön.

Von den Begriffen des Schalles und des Klanges muss man aber trennen und wohl unterscheiden den Begriff des articulirten und accentuirten Sprachlautes, welcher Laut weder durch unregelmässige Erzitterungen, wie der Schall, noch durch regelmässige, gleichförmige, gleichzeitige Schwingungen, wie der Klang, sondern durch willkürlich abgemessene, vereinigte, complicirte Bewegungen des Mundes, nämlich der Lippen, der Zähne, der Zunge, des Gaumens und der inneren Nasentheile, also der sogenannten Sprachwerkzeuge des Menschen hervorgebracht wird.

Diese Bewegungen müssen, um verständliche Sprachlaute hervorzubringen, künstlich abgemessen und regelmässig ausgeübt werden, weil sonst nur sinnlose Laute erscheinen würden, und werden überhaupt nur dann hör-

bar, wenn solche der inneren Luft des Mundes mit einiger Stärke mitgetheilt werden und dann analoge Erschütterungen in der uns umgebenden Luft erregen und fortpflanzen. Die Höhe oder Tiefe der Sprachlaute beruht daher nicht, wie bei dem Schall und Klang, auf schnelleren oder langsameren Erzitterungen oder Schwingungen, sondern auf künstlich abgemessenen und vereinigten Bewegungen der Sprachwerkzeuge, und kömmt auch auf die Höhe oder Tiefe des Sprachlautes nichts an, indem man mit tiefem Stimmlaut eben so schnell oder langsam, eben so richtig und verständlich als mit hohem Stimmlaut, also willkürlich hoch oder tief, langsam oder schnell, stark oder schwach, gleichverständlich sprechen kann, ohne irgend ein Hinderniss zu empfinden, weil die Erschütterung der Luft dem Sprachlaut stets analog, eben so wie den Schall und den Klang verbreitet. Für articulirte Sprachlaute giebt es indess ein Schnelligkeitsmaass oder vielmehr eine Grenze, bis zu welcher hin dieselben dem Ohre noch fasslich bleiben. Wenn nämlich selbst der geübteste und beste Redner mehr als 8 bis 9 Sprachlaute in einer Zeitsecunde ausspricht, so spricht er allzuschnell und wird dem Zuhörer undeutlich und unverständlich, weil allzuschnell ausgesprochene Sprachlaute sich nicht mehr deutlich von einander absetzen, sondern in einander fliessen, dem Ohr dadurch undeutlich und unfasslich werden und gleichsam nur noch ein verworrenes Geräusch bilden.

Um mit der menschlichen Stimme dauernde oder ab-

gebrochene Klänge hervorzurufen, bedarf man der Beihülfe der Luftröhre und des Kehlkopfes als wirkliche klingende Körper; der Mund bildet dann gleichsam den Schallkegel, verstärkt als solcher den Klang ebenso, wie der Schallkegel bei den blasenden Instrumenten, und lässt die Luft ausströmen. Die sogenannten Sprachwerkzeuge und inneren Theile des Mundes modificiren zwar den Klang, sind aber zu dessen Hervorbringung ganz unwesentlich, denn der Klang der menschlichen Stimme wird nur allein durch die Luftröhre, den Kehlkopf und die Stimmritze, nebst deren Stimmritzbändern erzeugt; der Laut der menschlichen Stimme hingegen wird nur im Munde, vermöge der Lippen, ohne irgend eine Schwingung des Kehlkopfes, sondern vielmehr bei ruhiger Haltung desselben erzeugt, wie man auch schon bei dem gewöhnlichen Sprechen, besonders aber bei dem leise oder heimlich Sprechen sehr leicht beobachten und wahrnehmen kann.

Wenn aber bei dem menschlichen Gesange sich der Sprachlaut mit dem Stimmklang vereinigt und gleichmäßig verbunden fortfließt, so dominirt der Klang, denn der Mund und die Luftröhre sammt Kehlkopf bilden dann zusammen einen vereinigten klingenden Körper. Eben hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen Sprechen und Singen, zwischen Sprache und Gesang, zwischen Laut und Klang. Hierdurch erklärt es sich auch, wie der Mensch singend sprechen, und sprechend singen, also sprechen und singen zugleich kann.

Die eigentliche mittlere Linie zwischen Sprache und Gesang ist das Recitativo parlando; es ist diess weder Sprache noch Gesang und geht man aus diesem naturgemäss, entweder in die Sprache oder den Gesang erst über. Bei jedem stark oder lebhaft geäusserten leidenschaftlichen Ausdrucke, z. B. bei dem Gefühl von Freude, Schmerz, Schreck, Verzweiflung u. s. w., betont der Mensch einzelne Worte oder Sylben oft so, dass solche zum wirklichen Gesang oder wenigstens zum Recitativ werden, nämlich als Theile oder Bruchstücke eines declamirten wirklichen Recitatives erscheinen und es auch eigentlich wirklich sind. Solche Bruchstücke sind auch wirklich und recht eigentlich das schönste, richtigste Muster und Vorbild für einen Sänger, wie er das Recitativ eigentlich vortragen sollte, mit naturgemäsem Ausdruck. Dass ein solches Vorbild weder in Tactform geschrieben, noch vorgetragen wird, macht dabei gar keinen wesentlichen Unterschied.

TON, TÖNE, MUSIK.

Wenn wir den reinen Klang eines vollkommen regelmässig schwingenden Körpers deutlich hören, so macht solcher einen angenehmen Eindruck auf unser Ohr und fasst dasselbe nicht allein die charakteristische Eigenthümlichkeit, die qualitative Eigenschaft des Klanges auf, sondern vergleicht und unterscheidet auch mit Leichtigkeit sein Verhältniss zu anderen schneller oder langsamer schwingenden Klängen.

Ein oder mehrere solcher Klänge, deren wesentliche Verschiedenheit wir mit Leichtigkeit auffassen, abmessen und feststellen können, nennen wir einen Ton oder Töne. Da nun jede langsamere oder schnellere Schwingungsart eines klingenden Körpers den vorherigen Ton in einen andern neuen Ton umändert und verwandelt, so kann jeder klingende Körper eben so viele verschiedene Töne hervorbringen als er verschiedenartig zu schwingen fähig ist, und ist daher die Zahl der verschiedenen möglichen Töne unendlich gross.

Die wesentliche Verschiedenheit aller nur möglichen Töne beruht daher blos auf deren langsameren oder schnelleren Schwingungen in ein und demselben Zeitraum, welchen Unterschied man gewöhnlich durch die Worte hoch und tief ausdrückt; diese Bezeichnung der Töne ist augenscheinlich von der Naturschrift auf dem Papier entlehnt, wo schnellschwingende Töne auf höhere Linien, und langsam schwingende auf tiefere geschrieben werden. Die Worte hoch und tief sind sowohl vermöge deren eigentlicher Bedeutung, als auch in Bezug auf Tonverschiedenheit ganz unpassend, indess bereits allzu fest in der musikalischen Welt eingebürgert und eingewurzelt, als dass man hoffen könnte, solche durch passendere, den Begriff von Tonverschiedenheit nicht so sehr verwirrende Beziehung zu verdrängen und zu ersetzen.

Eine zusammenhängende Reihenfolge verschiedener nach einander erklingender einzelner Töne nennt man eine Melodie; zwei, drei oder mehrere zusammen, näm-

lich zugleich erklingende verschiedene Töne einen Accord; eine Reihenfolge solcher verschiedenen Accorde Harmonie, und die Verbindung solcher melodischen Tonfolgen, einzeln oder in Verbindung mit Accordfolgen ausgeübt, nennt man im Allgemeinen Musik.

Die Wörter Ton und Klang werden in musikalischer Beziehung sehr häufig verwechselt und unrichtigerweise gebraucht, während solche doch gänzlich Verschiedenes ausdrücken. Der wesentliche Unterschied zwischen allen Tönen ist einzig und allein deren verschiedene Höhe und Tiefe. Nur die durch eine andere Schwingungszahl veränderte Höhe oder Tiefe eines Tones bringt einen andern neuen, vom vorigen verschiedenen Ton hervor. Der Klang eines Tons hingegen mit allen seinen verschiedenen Abstufungen und Eigenthümlichkeiten, so wie überhaupt alle qualitative Modification des Klanges verbessert oder verschlechtert wohl dessen Qualität, verringert oder vermehrt aber nicht und ändert nicht ab, die Quantität seiner Schwingungen in einer Zeitsecunde!

So kann ein und derselbe Ton, z. B. ungestrichene C, durch eines Kindes, Mannes oder Frauenstimme hervorgebracht, oder von sehr verschiedenen Instrumenten, z. B. einem Pianoforte, einer Orgel, einer Bassposaune, Oboe, Violine oder Contrabass angegeben, rücksichtlich der Klangeigenthümlichkeit, sehr verschieden erscheinen und auch klingen, dem ohnerachtet bleibt dieses C, bei gleicher Stimmung und Schwingungszahl, doch immer nur ein und derselbe Ton, nämlich das ungestrichene C

unserer diatonischen Tonleiter, denn der wesentliche und positive Unterschied zwischen verschiedenen Tönen ist nur deren verschiedene Höhe oder Tiefe; die qualitative Klangeigenthümlichkeit eines und desselben, oder der verschiedenen Töne hingegen, ist blos relativ. Man drückt sich daher sehr falsch aus, wenn man sagt, dieses oder jenes Instrument, diese oder jene menschliche Stimme hat einen guten oder schlechten Ton, sondern man sollte sagen: hat einen guten oder schlechten, dünnen oder vollen, hellen oder dumpfen Klang, und das Wort Klang in musikalischer Beziehung nur für die qualitativen Eigenschaften des Tones, das Wort Ton hingegen in der Musik nur in Bezug auf das positive Verhältniss der Höhe oder Tiefe der Töne brauchen, weil dieses letztere Verhältniss allein den wesentlichen Unterschied aller musikalischen Töne begründet.

So wie die Sprachlaute die Elemente aller menschlichen Wortsprachen sind, so sind auch die Töne die Elemente aller Musik, denn nur aus Tönen und deren Verbindung in Reihefolgen besteht alle nur mögliche Musik.

Schon in den frühesten Zeiten hat man zu erforschen gesucht, welche und wie viel verschiedene Töne ein vollkommen frei erklingender Körper hervorbringen kann, und hat zu dieser Forschung vorzugsweise eine auf ein Monochord (welches Instrument angeblich der Grieche Pythagoras erfunden oder vervollkommnet haben soll, das aber gewisslich längst vor ihm schon dagewesen ist) ge-

spannte elastische Saite gewählt. Ob schon andere vollkommen frei erklingende Körper sich zu dieser Forschung ebenfalls sehr gut eignen, so bietet doch eine Saite, weil man derselben durch veränderte Spannung beliebige verschiedene Grundtöne geben kann, ohne deren Gestalt und sonstiges Verhältniss zugleich abändern zu müssen, mancherlei Bequemlichkeiten und Vorzüge, sowohl in dieser Hinsicht, als auch in der leichtern, genauern Beobachtung deren verschiedenen Schwingungsarten, Schwingungsknoten, aliquoten Abtheilungen und der Erforschung aller dadurch miterklingenden nur möglichen Töne derselben.

So passend und geeignet das Monochord zum Erforschen und Beobachten aller nur möglichen Töne, welche eine Saite erklingen lassen kann, ist, so muss man doch bei solchen Forschungen das gewöhnliche Untersetzen eines Steges vermeiden, denn das Untersetzen eines Steges, welches die Saite ebenso verkürzt, wie der Fingeraufsatz auf dem Griffbrett der Saiteninstrumente, nämlich ebenso wirkt, als ob man die Saite durch Abschneiden um eben so viel verkürzte, dient wohl dazu, um die jedem höheren als dem Grundton zukommende Saitenlänge, bei übrigens gleicher Spannung, abzumessen, verwandelt aber zugleich bei jeder Verrückung des Steges den vorherigen Grundton der Saite in einen neuen höheren Grundton, weil die Saite durch den Steg verkürzt nicht mehr in ihrer ganzen Länge frei schwingen kann. Bereits im vorigen Abschnitte wurde das Naturgesetz,

dass ein klingender Körper vollkommene Freiheit zu allen seinen möglichen Schwingungsarten haben muss, wenn solcher seinen Grundklang geben soll, und dass dann alle nur möglichen Schwingungsarten, deren er fähig ist, alle zugleich und auf einmal stattfinden können, ohne dass eine die andere hindert, erläutert; eine Verkürzung der Saite durch Untersetzen eines Steges ist aber auch zugleich eine Abänderung der primitiven Form des klingenden Körpers, wodurch solcher genöthigt wird, eine veränderte Schwingungszahl und einen veränderten Grundklang anzunehmen.

Wenn eine durchaus gleichförmig dicke oder dünne cylindrisch geformte, elastisch gespannte Saite, ohne durch untergesetzten Steg oder sonstige Einwirkung anderer Körper in ihren Schwingungen gehindert zu werden, in ihre vollkommene Schwingungsart gesetzt wird, so erklingt nicht allein deren tiefster Grundton, sondern auch zugleich alle nur möglichen Töne mit, welche sich aus deren mannichfaltig verschiedenen Schwingungsarten und deren Verbindungen und Zusammensetzungen entwickeln können. Denn solche schwingt nicht allein ihrer ganzen Länge nach, wodurch der Grundton erklingt, sondern theilt sich auch zugleich in eine gewisse Anzahl von Theilen ab, die jeder für sich auf verschiedene Weise schwingen, ohne sich dadurch zu hindern, aliquote Theile der Saite genannt werden; sich durch dazwischenliegende Ruhepunkte der Saite, die man Schwingungsknoten nennt, von einander trennen oder von einander

abtheilen, und da sämmtliche aliquote Theile verschieden schwingen, auch sämmtlich verschiedene Töne hervorbringen, welche man die aliquoten Töne des klingenden Körpers nennt.

Die Reihenfolge dieser mitklingenden aliquoten Töne eines vollkommen frei schwingenden klingenden Körpers, deren Klangstärke wegen der immer kleiner und schwächer werdenden Schwingungen, mit der Entfernung vom Grundton stufenweise abnimmt, ist unendlich; für die praktische Musik würde es ganz zwecklos sein, diese Reihe bis in das Unendliche zu verfolgen, sondern genügt es, den Anfang dieser unendlichen Reihe zu kennen und zu betrachten.

Man spanne z. B. eine dazu passende gleichförmig dicke cylindrische Saite, gleichviel, ob es eine Metallsaite, Darmsaite oder auch mit Seide überspinnene Saite ist, auf ein Monochord mit guter Resonanz, in irgend einem beliebigen Grundton, denn in Bezug auf den Grundton bleibt die Reihenfolge der aliquoten Töne stets ganz dieselbe, und theile das Monochord, durch Striche unter der Saite, genau in die folgenden Zahlengrößen ab, so wird sich dann gerade über jedem Striche derjenige aliquote Schwingungsknoten, welcher die Saite bildet, befinden. Würde die Saite nun so gespannt, dass deren Grundton nach unserer jetzigen Orchesterstimmung das sogenannte grosse C wäre, so würde die Reihenfolge, in welche sich die Saite durch ihre ersten zwei und

dreissig aliquoten Schwingungsknoten abtheilt, die folgende sein:

						×	=		×		×	×		≡	+		+		×	+	+	
C.	c.	g.	c̣.	e.	g.	ais.	c.	d.	e.	f.	g.	as.	ais.	h.	c.	des.	d.	es.	e.	eis.	fis.	ges.
1.	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{17}$	$\frac{1}{18}$	$\frac{1}{19}$	$\frac{1}{20}$	$\frac{1}{21}$	$\frac{1}{22}$	$\frac{1}{23}$

						×	+		×	×		+	≡									
g.	gis.	as.	a.	ais.	b.	h.	his.	c.														
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{25}$	$\frac{1}{26}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{28}$	$\frac{1}{29}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{31}$	$\frac{1}{32}$														

sind die miterklingenden Töne.

sind die Saitenlängen jedes Tones.

Diese Töne hört aber unser Ohr bei weitem nicht alle mit dem Grundton der Saite zugleich erklingen, sondern hört man gewöhnlich nur den Grundton allein, weil derselbe am stärksten und mächtigsten schwingt und alle die anderen aliquoten Töne bei einer ganz rein klingenden Saite mit in dem Grundton zerfliessen und gleichsam nur einen Ton mit demselben bilden, ohne dass deren so verschiedene Schwingungsarten sich dabei auch nur im geringsten einander hinderten. Bei dem Geräusch des Tages ist es ohnehin schwer die aliquoten Töne einer einzelnen Saite, als eines nur schwach erklingenden Körpers, auf einem Monochord, jeden einzeln, deutlich zu unterscheiden und bestimmt zu hören, hingegen wird man an Aeolsharfen, welche eigentlich nichts Anderes als eine Art von Monochord mit Resonanzkasten und 6 bis 8 Saiten bespannt, welche im Einklang gestimmt alle zusammen erklingen, oder an noch mächtiger schwingenden Körpern, z. B. an grossen reinklingenden Glocken, wird man aber, selbst während dem Geräusch des Tages, das Miterklingen vieler anderen Töne mit dem Grundton zugleich, deutlich wahrnehmen können, und zwar am allerdeutlichsten bei stiller, reiner Luft.

Bei nächtlicher Stille hingegen wird selbst ein ungeübtes Ohr, bei tiefen Tönen, z. B. an den tiefen Saiten eines Contrabasses oder Pianoforte, ausser dem Grundton der Saite noch 4 bis 5 Töne zugleich hören und unterscheiden können; ein geübtes Ohr hingegen an einer solchen Saite ausser dem Grundton derselben noch 8 bis 9 Töne deutlich hören und deren Folgereihe unterscheiden können. Der Grundton ist allemal der stärkste, weil solcher am mächtigsten schwingt; je mächtiger solcher schwingt, desto deutlicher wird man auch diese 9 Töne, nämlich $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{10}$ der obigen Tabelle, hören. Da aber die ferneren aliquoten oder Nebentöne immer schwächer schwingen und klingen und unser Ohr eben deshalb nicht deutlich genug mehr berühren, so hören wir solche nicht mit. Eine genauere Grenze der Hörbarkeit dieser Nebentöne lässt sich nicht angeben, weil dabei viel auf die Mächtigkeit der Schwingungen, die Stärke der Klang-erzeugung, die Reinheit des Grundklanges, die völlige Stille und Reinheit der Luft, auf die den klingenden Körper umgebenden Gegenstände, insofern sie dessen Klang verbreiten und verstärken oder dämpfen, und endlich auf die Schärfe und Ausbildung des Gehörs ankommt.

Um dieses Experiment mit Erfolg zu machen und den Grundton der Saite gehörig erklingen zu lassen, führe man einen schnell abgesetzten sanften Bogenstrich, ohngefähr ebenso, wie man auf Saiteninstrumenten die Flageolettöne hervorlockt, und will man einen anderen als den Grundton hören, so berühre man zu gleicher Zeit mit

einem Federkiel oder ähnlichem Körper sanft denjenigen Schwingungsknoten der Saite, dessen Ton man zu hören wünscht; dieser wird dann allein und ohne den Grundton erklingen, weil selbst bei dieser schwachen Abdämpfung die Saite nicht mehr vollkommen frei in ihrer ganzen Länge schwingen und ihren Grundton daher nicht mehr angeben kann. Auf diese Weise kann man jeden aliquoten Ton der Saite für sich allein, zwar nicht so stark erklingend als der Grundton, aber doch hinreichend stark und deutlich, einzeln hervorlocken und hören. Will man also alle nur möglichen Töne, die bei einer Saite mitklingen oder mitklingen können, genau hören und unterscheiden, so muss man solche einzeln, wie eben beschrieben, hervorrufen.

Wie schon vorher bemerkt, sind die zuerst miterklingenden 32 Töne einer Saite nur der Anfang einer unendlichen Reihe und kann man bei einer sehr langen, verhältnissmässig dicken, gehörig elastisch gespannten Saite (zu jeder gegebenen Saitenlänge und Dicke gehört nämlich ein gewisses Maass der elastischen Spannung, ein Proportions-Verhältniss, unter welchem dieselbe am leichtesten und schönsten erklingt) die geometrisch genaue Abtheilung der aliquoten Töne sehr viel weiter fortsetzen, und selbst dann, wenn am Ende der Saite die Schwingungen der Töne allzuschwach werden, um noch deutlich gehört zu werden, braucht man nur eine zweite etwas dünnere und kürzere Saite genau in die Octave des Grundtons der ersteren zu stimmen, um an dieser die

höheren aliquoten Töne hervorzurufen, und wenn man auf diese Weise ein Monochord mit 5 oder 6 Saiten von abnehmender Dicke und Länge bespannt und genau in Octaven stimmt, so kann man die aliquoten Töne des Grundtones der Saite bis zu einer immer höheren unendlichen Reihenfolge hervorrufen, hören und beobachten, weil jede ungerade Zahl der Saiteneintheilung stets neue Töne erklingen lässt, welche nicht mit in unseren Tonleitern aufgenommen worden sind und daher namenlos bleiben.

Ganz streng und genau betrachtet, kann man eigentlich nicht sagen, dass mit dem Grundton eines klingenden Körpers auch zugleich die aliquoten Töne miterklingen, denn im ersten Moment des Impulses schwingt z. B. eine Saite ihrer ganzen Länge nach und lässt ihren Grundton hören, und gleich nachher theilt sie sich in ihre verschiedenen Schwingungsarten ab und ruft dadurch successive die aliquoten Töne hervor, die sich einander folgen und zuletzt alle zusammen mit dem Grundton gleichzeitig erklingen. Indess ist diese successive Zeitfolge der aliquoten Töne nach einander so unmerklich schnell und findet innerhalb eines so kleinen Zeitraumes statt, und zwar um so mehr, je höher der Grundton ist, dass unser Ohr bei den tieferen Tönen es kaum, bei höheren Tönen gar nicht bemerkt, und kann man daher diesen Umstand als gar nicht vorhanden betrachten.

Dieselbe Erscheinung, nämlich das Miterklingen einer Reihenfolge aliquoter Töne, findet ebenso wie bei einer Saite, auch bei allen anderen vollkommen frei schwin-

genden Körpern statt. Z. B. bei einer an beiden Enden offenen cylindrischen Röhre, gleichviel ob solche von Holz, Metall oder anderer Masse geformt ist, wenn man solche sanft anbläst, bringen die Schwingungen der Luft in derselben genau dieselbe Reihenfolge aliquoter Töne ebenso wie bei einer Saite hervor; ist der Grundton C, so folgen sich alle Töne ebenso wie bei einer C-Saite, und würde dieselbe Reihenfolge bei allen klingenden Körpern stattfinden, wenn deren Form, Gestalt und Elasticität es denselben erlaubte, in allen ihren Theilen ebenso frei und ungehindert wie eine Saite, oder wie die Luft in einer Röhre zu schwingen. Da aber mancherlei klingende Körper nicht in allen ihren Theilen gleichmässig frei schwingen, oder weniger gleichmässige Elasticität besitzen, so erscheinen bei diesen andere Reihenfolgen aliquoter Nebentöne, und ändern sich diese Reihenfolgen nach den verschiedenen Gestalten und Eigenschaften der klingenden Körper auch verschiedentlich ab.

Wenn man bedenkt, dass alle die Nebentöne eines klingenden Körpers, welche eine fortgesetzte Zahlenreihe ausdrückt, mit in den Grundton eines frei klingenden Körpers, z. B. einer Saite mit hinein klingen, so möchte man glauben, dass diese dem Grundton seine Reinheit und seinen Wohlklang benehmen müssten, indess ist diess nicht der Fall, denn da selbst die ersten nur schwach, und die folgenden immer schwächer und schwächer, also die grosse Mehrzahl im Ganzen so schwach mitklingen, dass wir solches gar nicht bemerken, also eigentlich gar

nicht hören, so stört es uns auch in der Wahrnehmung der Reinheit des Grundtones nicht, und ist daher diese ganze Erscheinung in Bezug auf unser Gehör eigentlich als gar nicht vorhanden zu betrachten. Im Gegentheil scheint aber das Miterklingen der Nebentöne, deren Vereinigung mit dem Grundton die Hauptursache der sonoren Fülle eines schönen Klanges, so wie alles eigentlichen Wohlklanges bei jedem klingenden Körper zu sein und überhaupt die qualitativen Eigenschaften des Klanges, wie schon vorher bei den eigenthümlichen Verhältnissen klingender Körper angedeutet wurde, vornehmlich auf diesem Miterklingenkönnen der Nebentöne derselben zu beruhen. Nur bei den in allen ihren Theilen vollkommen frei schwingenden Körpern können alle Nebentöne miterklingen, aber je mehr die Form, Masse oder Gestalt eines klingenden Körpers dessen freien Schwingungen hinderlich wird, desto weniger Nebentöne können mit erklingen, und desto dünner, schneidender, schärfer und schlechter wird dessen Grundton werden.

Seit Rameau's Zeiten haben viele Schriftsteller gesucht, aus den Schwingungsverhältnissen der aliquoten Töne einer Saite, mit der möglichst strengsten Folgerichtigkeit zu beweisen, dass unsere sogenannte diatonische Dur-Tonleiter eine Scala der Natur sei; nämlich dass die Natur uns solche, ganz so wie wir sie gebrauchen, durch die klingenden Körper gäbe, und auch unsere Accordlehre auf das gleichzeitige Miterklingen der aliquoten Töne begründen wollen.

Um nun eine solche Scala aus der Natur abzuleiten, haben solche den Ton $\frac{1}{7}$ b, den Ton $\frac{1}{11}$ fis und den Ton $\frac{1}{13}$ a genannt, obschon es diese Töne unserer temperirten Dur-Scala nicht sind, denn $\frac{1}{11}$ ist ein Ton zwischen f und fis, und $\frac{1}{13}$ ein Ton zwischen a und as, und $\frac{1}{7}$ ein Ton, der unserm ais näher als b ist, so wie überhaupt diese 3 Töne unserm ais, fis und as am nächsten kommen. Statt diess nun gleich zuzugestehen, haben diese Schriftsteller, weil ihnen dieser Umstand viel zu schaffen machte, nothgedrungen eingeräumt, dass diese Töne in etwas verschieden seien, aber dem ohnerachtet aus den aliquoten Tönen $\frac{1}{8}$ bis mit $\frac{1}{16}$, mit Weglassung $\frac{1}{4}$ unserer Dur-Scala, gefolgert.

Das Wahre der Thatsache aber ist, dass die von 1 bis $\frac{1}{32}$ bezeichneten Töne nur den darüber befindlichen Tönen, wie solche in unserm Musiksystem benannt werden, am nächsten kommen, und sind die mit $\times$ bezeichneten merklich niedriger, die mit $+$ bezeichneten merklich höher als dieselben Töne unserer temperirten Scala, daher keinesweges ein und dieselben Töne, denn Töne $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{17}$ $\frac{1}{19}$ $\frac{1}{21}$ $\frac{1}{22}$ $\frac{1}{23}$ $\frac{1}{26}$ $\frac{1}{27}$ $\frac{1}{28}$ $\frac{1}{29}$ $\frac{1}{31}$ haben wir gar nicht in unser Musiksystem mit aufgenommen.

Es lässt uns zwar eine in C gestimmte Saite zuerst die Töne C, c, g, c, e, g oder die Intervalle unseres sogenannten Dur-Dreiklangles hören, aber gleich nachher den Ton $\frac{1}{7}$, welcher schon nicht mehr unsern Begriffen von halben oder ganzen Tönen entspricht und ebenso wenig wie $\frac{1}{11}$ und $\frac{1}{13}$ in unsern Tonleiter passt. Da nun mit

jeder weiteren geraden Zahl immer die Octaven der bereits dagewesenen Töne, mit jeder ungeraden Zahl aber stets neue Töne erscheinen, welche wir nicht mit in unser Musiksystem aufgenommen haben, so sind, wenigstens für unsere jetzige Musik, alle diese Töne so gut als gar nicht vorhanden, obschon einige derselben den sogenannten chromatischen und enharmonischen Tönen, wenn man unter diesen Worten halbe und Viertel-Töne versteht, sehr nahe kommen.

Wenn daher unter dem Ausdrücke Scala der Natur eine solche Reihefolge von Tönen verstanden wird, wie die Natur uns solche in den vollkommen frei schwingenden klingenden Körpern giebt, so haben wir wenigstens in unserem Dur-Tonleiter keine Scala der Natur in diesem Sinne, weil kein bis jetzt untersuchter klingender Körper diese Töne so giebt, wie wir solche ausüben. Gesetzt aber es gäbe einen klingenden Körper, welcher uns die Folge der Töne unserer Dur-Tonleiter c, d, e, f, g, a, h, c vollkommen rein darböte, so würde uns auch diess nichts helfen, weil unsere Musik nicht aus nur fünf ganzen und zwei halben Tönen, sondern aus zwölf halben Tönen (unserer chromatischen Scala) besteht, welche die Grundtöne unserer zwölf Dur-Tonarten sind, und selbst diese Töne können wir so nicht zusammenreihen, wie die Natur uns solche giebt, sondern müssen solche vorher temperiren!

Die Reihefolge der aliquoten Töne einer Saite, Röhre, Pfeife oder sonst irgend eines klingenden Körpers lehrt

uns daher blos, dass die Natur schon selbst uns alle diejenigen Töne, die wir in unserem Musiksystem aufgenommen haben und mit den Worten diatonische, chromatische und enharmonische Töne bezeichnen, nebst einer unendlichen Reihefolge anderer nicht näher bezeichneten Töne, durch klingende Körper darbietet, und dass unser Ohr das naturgemässe Zusammenerklingen aller dieser Töne nicht allein verträgt, sondern sogar (wie z. B. bei Aeolsharfen, Glocken u. s. w.) mit Wohlgefallen vernimmt.

Von der ganzen unendlichen Reihefolge der Töne der Natur haben wir aber nur zwölf in unser Musiksystem aufgenommen, welches die Grundtöne unserer zwölf Dur-Tonarten sind, in melodischer Folge unsere sogenannte chromatische Scala bilden und sich zu einander wie zwölf halbe Töne verhalten.

Unsere ganze jetzige moderne Musik besteht also nur und kann nur bestehen aus der melodischen Reihefolge dieser zwölf Töne, in höhern oder tiefern Octaven, in einfacher (einstimmiger) Folge, oder mehrfacher (mehrstimmiger) zugleich erklingender Tonfolge, auch Accordfolge genannt.

Die Vergleichung des Abstandes dieser zwölf Töne unter sich oder in Beziehung auf den Grundton einer Tonart, bildet dasjenige in der Musik, was man Tonstufen oder Intervalle nennt, z. B. Prime, Secunde, Terz u. s. w.

Wollten wir aber diese zwölf Töne, so wie die Natur sie uns in einer Saite oder Röhre giebt, als melodische Reihenfolge oder Tonleiter ausüben, so würde eine solche nicht allein unserem Ohre melodisch unzusammenhängend und unfasslich erscheinen, sondern auch unserem natürlichen musikalischen Tongefühl widerstreben, weil dieselbe keine zusammenhängende Tonleiter, keine homogene Tonfolge bilden, unser Tongefühl aber eine vorherrschende Grundtonart, auf welche wir eine melodische Tonfolge beziehen können und müssen, verlangt. Vermeiden wir aber die Töne $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$ in einer Dur-Tonleiter, z. B. in C-Dur als der Tonart ganz fremd, und substituiren dafür die Töne h, f, a, so erhalten wir eine folgerichtig zusammenhängende, fassliche, homogene Tonleiter, C-Dur-Tonleiter, die so wie jede andere auf gleiche Weise behandelte Dur-Tonleiter eine vollkommene genannt werden kann, weil es die folgerichtigste, fasslichste und sangbarste Reihe von Tönen, die uns bis jetzt bekannt ist, und in so fern allerdings eine Scala der Natur genannt werden kann. Jeder andere Ton, den man in eine solche Tonleiter einschieben wollte, oder welchen man mit einem ihrer Töne vertauschen wollte, würde diese melodische Reihenfolge von Tönen nicht allein weniger zusammenhängend, weniger folgerecht und eben deshalb weniger sangbar, sondern auch unser Gefühl in der Beziehung auf irgend eine zum Grunde liegende Tonart zweifelhaft machen oder vielmehr ganz auslöschen, weil uns eine solche Tonleiter als ganz unbestimmt und fremd-

artig erscheinen würde; denn jede melodische Folge von Tönen, die uns fasslich und verständlich sein soll, muss sich auf irgend eine zu Grunde liegende Tonart beziehen und innerhalb einer solchen sich bewegen.

Wollten wir nun aber die Töne in ihrem Abstand von einander, also als Tonstufen, genau eben so ausüben, wie die Natur uns solche giebt (was man in der Kunstsprache die vollkommen reine Stimmung nennt), so würde solches doch aus den folgenden dabei stattfindenden Verhältnissen unausführbar sein.

Wenn man nämlich diese Töne auf einem Instrumente mehrere Octaven hindurch durch die dem Ohre leicht fasslichsten Intervalle, nämlich Quinten oder Quarten, also durch den sogenannten Quinten- oder Quartencirkel, oder auch durch kleine und grosse Terzen und Octaven stimmen und dabei jeder Tonstufe ihren natürlichen Abstand von der anderen geben will (was man in musikalischer Beziehung die vollkommen reine Stimmung nennt), so wird man, wenn man mit einer tieferen Octave anfangen und durch alle zwölf Tonarten durchgestimmt hat, mit jeder höheren Octave sich mehr und mehr von deren Grundton, mit welchem man anfangen hat, entfernen, statt zuletzt dessen Octaven zu stimmen, in ganz neue fremde Töne und überhaupt in neue, der ersten Octave ganz fremde Intervalle gerathen sein, und zwar durch den Quintencirkel um das sogenannte Pythagoräische Komma zu hoch, oder durch den Quartencirkel

um eben so viel zu tief gestimmt haben; durch Stimmung von kleinen oder grossen Terzen, aber ebenfalls sehr merklich tiefer oder höher gekommen sein, als die Octaven des Grundtones es erlauben.

Unsere moderne Musik nimmt einen Umfang von 6 bis 7 Octaven in Anspruch; wollte man nun eine mehrstimmige Musik, gleichviel ob Vocal- oder Instrumentalmusik, mit lauter Intervallen nach der vollkommen reinen Stimmung ausführen, so würde man nicht nur in den verschiedenen Octaven sehr bald in der Tonart und Tonleiter der auszuführenden Musik ganz fremde Tonverhältnisse hineingerathen, sondern auch sehr bald das Gefühl der Tonart, in welcher eine solche Musik componirt ist, gänzlich verlieren, und es würde dadurch eine ganz unleidliche Kakophonie entstehen.

Vermöge dieser Schwierigkeit, oder vielmehr der Unmöglichkeit des Gebrauches vollkommen reiner Intervalle in der Musik, hat man schon seit den frühesten Zeiten die Nothwendigkeit einer Abänderung oder Ausgleichung des Abstandes der verschiedenen Tonstufen einer Tonleiter eingesehen, und getrachtet die zwölf Grundtöne unserer zwölf Dur- oder Moll-Tonarten in eine gleichmässige Abstufung und gleichmässige Beziehung zu einander zu bringen, und ist eben dieses dasjenige, was man in der Musik die Temperatur oder das Temperiren der Töne oder Intervalle nennt.

STIMMUNG, TEMPERATUR.

Alle nur möglichen Temperaturen der Tonstufen unserer zwölf Tonarten lassen sich auf zwei zurückführen, nämlich auf die sogenannte gleichschwebende oder gleichmässige und auf die sogenannte ungleichschwebende oder ungleichmässige.

Die gleichschwebende Temperatur ist diejenige, bei welcher die 12 Töne unserer Musik (unsere chromatische Scala) innerhalb einer Octave so temperirt werden, dass jeder Ton sich in der gleichen Abstandsentfernung von dem nächsten befindet, also die Octave in zwölf gleichgrosse sogenannte halbe Töne eingetheilt wird, mithin diese alle gleichgrosse Tonstufen bilden und nur den dreizehnten Ton als Octave des Grundtones, so wie überhaupt jede Octave ganz rein oder doch möglichst rein gestimmt werden muss, weil bei diesem Intervalle unser Ohr kein Temperiren verträgt; mithin müssen alle Octaven der Töne vollkommen rein sein.

Der in den Musiklehren oder in der Notenschrift gemachte Unterschied zwischen chromatischen und enharmonischen Tönen, wie z. B. zwischen cis und des, dis und es, e und eis existirt nur auf dem Notenpapier oder in der Phantasie eines Theoretikers, denn in Wirklichkeit ist kein Unterschied zwischen diesen Tönen und kann es auch keinen Unterschied geben, weil unser musikalisches Alphabet nur aus zwölf gleich grossen, nicht aber aus vier und zwanzig oder acht und vierzig Tönen besteht.

Die ungleichschwebende Temperatur hingegen ist diejenige, bei der man einige Tonstufen der Octave vollkommen rein stimmt und die übrigen Tonstufen so viel als das Pythagoräische Komma beträgt, und kann eine solche ungleichschwebende Temperatur auf vielfach verschiedene Weise stattfinden.

Für ein Instrument, auf welchem man aus allen Tonarten spielen will oder soll, wie z. B. Orgel, Pianoforte, Harfe, Harmonika u. dgl., passt aber von allen erdenklichen ungleichschwebenden Temperaturen keine einzige, weil man bei jeder derselben, um einige Tonstufen vollkommen rein zu erhalten, die andern um so unvollkommener stimmen muss, und dadurch nicht allein diese Tonstufen, sondern auch mehrere Tonarten und überhaupt sehr viele Tonfolgen unzusammenhängend, folgewidrig und unerträglich für unser Ohr und musikalisches Gefühl, sowohl in melodischer einzelner Folge, als auch im Zusammenklange werden, und ist daher die gleichschwebende Temperatur nicht allein die beste, sondern auch für alle solche Instrumente nothwendige und überhaupt im Zusammenklange mehrerer Instrumente die einzig mögliche.

Unsere Vocal- und Instrumentalcompositionen beschränken sich aber ebenfalls nicht auf ein oder ein paar Tonarten, sondern wollen die zwölf Töne unseres musikalischen Alphabetes mit der gleichen Freiheit und Leichtigkeit und mit gleichem Wohlklang untereinander verbinden und gebrauchen, kurz vollkommen frei moduliren.

Hieraus folgt nun schon nothwendiger Weise und von selbst, dass diese 12 Töne gleichförmige und richtige Beziehungen auf und zu einander haben, und auch stets behalten müssen; diess ist aber nur bei der durch alle Octaven der Musik gleichschwebenden Temperatur möglich, bei der ungleichschwebenden hingegen unmöglich, weil, man mag eine ungleichschwebende Temperatur sich erdenken wie man will, bei jeder derselben die freie Modulation dadurch auf einige wenige Tonarten beschränkt wird, in allen den übrigen Tonarten aber aufhört.

Denn da alle unsere Tonarten sich aus der verschiedenen Reihenfolge der zwölf halben Töne bilden, so muss man bei der freien Modulation durch alle Tonarten, jeder der zwölf Tonstufen in vielfacher Beziehung brauchen, und alle diese Beziehungen müssen dem Ohr als richtig und musikalisch rein erscheinen; so muss der Ton G nicht allein als Quinte von C-Dur, sondern auch als grosse Terz von Es-Dur, kleine Septime von A-Dur, Quarte von D-Dur, subsemitonium von As-Dur u. s. w., C nicht allein als Grundton von C-Dur, sondern auch als grosse Terz von As-Dur, Quarte von G-Dur, kleine Septime von D-Dur u. s. w. erscheinen und gebraucht werden können, und in allen diesen verschiedenen Beziehungen für unser Ohr und musikalisches Gefühl richtig bleiben. Diess ist aber nur bei Anwendung der gleichschwebenden Temperatur möglich, nicht aber bei der ungleichschwebenden. Die Erfahrung bestätigt sattsam alles hier Gesagte,

denn wenn man bei irgend einer ungleichschwebenden Temperatur durch die verschiedenen Tonarten frei moduliren will, so wird sich jeder Sänger und jeder Instrumental-Virtuos sträuben, solche Tonfolgen auszuüben oder auch nur hervorzubringen, wie solche dann entstehen und sich ergeben. Selbst das musikalische Gefühl des Zuhörers wird ihm dabei Schauer verursachen.

Wenn musikalische Instrumente irgend einer Art nach einer ungleichen Temperatur gestimmt sind und zu einer nur einigermaßen freien Modulation gebraucht werden sollen, so werden Sänger und Spieler von ihrem musikalischen Gefühl gleichsam unwillkürlich gezwungen, die Tonstufen gleichschwebend zu temperiren!

In früherer Zeit ist heftig darüber gestritten worden, ob die gleichschwebende oder ungleichschwebende Temperatur den Vorzug verdiene; die allgemeine Annahme und fortgesetzte Anwendung der gleichschwebenden hat aber diesen Streit schon längst beendet und sich stillschweigend für dieselbe entschieden, wie es denn auch der Fall sein musste, da die Anwendung der ungleichschwebenden in praxi unmöglich war.

Aber auch die Möglichkeit der allgemeinen Anwendung der gleichschwebenden Temperatur, bei unserer jetzigen Musik, ist nur in dem folgenden Verhältniss begründet, und würde, wenn dieses nicht stattfände, auch die gleichschwebende Temperatur für uns nicht anwendbar sein, und zwar aus der folgenden Ursache.

Unser menschlicher Gehörsinn ist nämlich von der Natur nicht hinreichend fein und scharf genug ausgebildet worden, um ganz kleine Abweichungen der Tonstufen von einander zu bemerken, scharf zu unterscheiden und aufzufassen, sondern glaubt bei dem Hören eines Tonverhältnisses, welches durch Temperiren dem naturgemässen substituirt wird und an dessen Stelle tritt, das vollkommen natürlich reine zu hören, und ist diese Täuschung des Gehörs um so vollkommener, je kleiner die Abweichung ist, je weniger sich der temperirte Ton von dem naturgemäss vollkommen reinen entfernt.

Diese Thatsache ist durch die Erfahrung aller Zeiten schon längst bestätigt, deren Richtigkeit anerkannt und ausser allen Zweifel gesetzt; es liegt in dieser Thatsache die alleinige Möglichkeit aller Temperatur, denn ohne solche würde die Anwendung und Ausübung einer Temperatur in der Musik gar nicht möglich sein, weil unserem Ohr schon die geringste Abweichung von vollkommen reinen Tönen zuwider sein würde.

Eine ähnliche Gehörtäuschung ist auch unsere musikalische Vorstellung, es sei jede höhere oder tiefere Octave eines Tones nur eine Wiederholung desselben, also derselbe Ton, nur gleichsam in einer anderen Potenz. Diese Vorstellung, obschon falsch, ist übrigens nicht zu verwerfen, weil solche mit unserer Tonschrift übereintrifft und eine grosse Bequemlichkeit und Erleichterung für die Auffassung der Töne und Tonverhältnisse gewährt, indem wir dadurch unser musikalisches Alpha-

bet auf zwölf Töne reduciren, und jede folgende Octave als Wiederholung der vorherigen Töne betrachten, weil solche gerade halb so schnell oder noch einmal so schnell als die vorher gehörten Töne schwingen, und deren Verhältniss zu einander einen ganz ähnlichen Eindruck auf unser Gehör macht. Streng genommen ist diese Vorstellung aber eine Täuschung, weil jede veränderte Schwingungszahl eines klingenden Körpers auch einen neuen, von den anderen verschiedenen, Ton hervorbringt.

Um meinem Leser eine deutlichere Vergleichung der naturgemäss reinen Dur-Tonleiter mit der gleichmässig temperirten zu erleichtern, setze ich beide mit den Schwingungszahlen der Töne, wie sich solche zu einander verhalten, her, wobei die Schwingungszahl des Grundtones, z. B. von C, zu 120 angenommen ist.

c.	d.	e.	f.	g.	a.	h.	c.	
120.	130.	150.	160.	180.	200.	225.	240.	Naturgemäss rein.
120.	140.	160.	170.	190.	210.	230.	240.	Gleichschwebend temperirt.

Uebrigens dienen alle geometrischen Abmessungen der Tonstufen, und alle akustischen Berechnungen der Schwingungszahlen, so wie die arithmetische, harmonische oder geometrische Eintheilung der Octave, welche die älteren musikalischen Theorien so breit abhandeln, und wovon solche so viel Wesens machen, blos zu akustischen Problemen, helfen aber zur Stimmung eines Instrumentes eben so wenig, als zur Ausübung irgend eines Intervalles in der praktischen Musik, auf blasenden oder Bogeninstrumenten auch nicht das Allermindeste, sondern

ist der einzige Gehülfe bei dem Stimmen eines Tasteninstrumentes, und bei dem Hervorrufen der Töne auf Bogen- und blasenden Instrumenten, das gute richtige Ohr des Stimmenden oder Spielenden. Alles Temperiren muss daher dem Ohr und dem musikalischen Gefühl überlassen werden, weil es keinen Maassstab zum Abmessen der Tonstufen giebt, so wenig als wie ein mechanisches Mittel zu deren Abmessung. Selbst drei grosse Terzen nach einander lassen die Octave des Grundtones um ein Komma zu niedrig, und vier kleine Terzen übersteigen solche um ein Komma.

Die geringste Abweichung von der vollkommenen Reinheit erlaubt das Intervall der Octave; bei deren Stimmung wird jede merkliche Abweichung von dem natürlichen Verhältniss dem Ohr sogleich empfindlich, obschon in Betreff aller anderen Intervalle unser Ohr ziemlich beträchtliche Abweichungen verträgt. Daher müssen alle Töne unter sich in höheren oder tieferen Octaven mit einander verglichen, möglichst vollkommen rein gestimmt werden, obschon solche in allen ihren anderen Verhältnissen, z. B. als Secunde, Terz, Quarte, Quinte u. s. w., temperirt werden.

Die Octave ist das leicht fasslichste und das am leichtesten zu stimmende Intervall, und dem ohnerachtet hat es schwerlich jemals einen Menschen von so feinem scharfen Gehör gegeben, um eine Octave vollkommen rein stimmen zu können, nämlich zu einem Ton, der z. B. 1024 Schwingungen in der Secunde macht, dessen

Octave genau so zu stimmen, dass solche im gleichen Zeitraum gerade 2048 Schwingungen, aber nicht mehr und nicht minder mache. Das Stimmen aller Tonstufen der Octave muss sich daher darauf beschränken, die zwölf Töne unserer chromatischen Tonleiter erträglich richtig für alle zwölf Tonarten und dem Ohr befriedigend zu temperiren, indess ist doch jedes gesunde Ohr, mit einiger Uebung und mit einigem musikalischen Gefühle, bald im Stande eine richtig temperirte Stimmung richtig zu beurtheilen und auch selbst zu bewerkstelligen.

So wie bei dem Stimmen eines musikalischen Instrumentes das gleichmässige richtige Temperiren der Tonstufen dem Ohr des Stimmers überlassen bleiben muss, so muss diess auch bei der Vocal- und Instrumentalmusik dem Ohr und dem musikalischen Gefühl des Sängers und Spielers überlassen bleiben, weil Vorschriften dazu nicht gegeben werden können, und dann diese zu nichts helfen würden. Dass aber bei aller mehrstimmiger Musik das sogenannte Kommatisiren einzelner Instrumente (Kommatisiren bei dem Vortrage der Musik heisst das willkürliche Abändern der gleichmässigen Temperatur, durch Unterscheiden der Töne cis, des, eis, f u. s. w., indem diese als verschiedene Töne behandelt, und der eine höher oder tiefer als der andere, genommen wird) nichts taue, sondern zweckwidrig und höchst widerlich sei, erhellt deutlich genug aus allem vorher Angeführten, und ist auch von fast allen musikalischen Schriftstellern vielfältig gerügt und verboten worden.

Alle in unserer modernen Musik wirklich vorkommenden Töne umfassen den Umfang von 10 Octaven, von welchen nur sechs bis sieben von unserer Orchester-Musik benutzt werden, die übrigen drei Octaven aber von unsern ganz grossen Orgeln mit vielen Registern mit in Anspruch genommen werden, indem diese einen Umfang vom tiefen 32 Fuss C bis zum C $\frac{1}{32}$ Fuss haben, nämlich das tiefste C an solchen Orgeln, welches nach der gewöhnlichen Stimmung 32 Schwingungen in der Secunde macht, erfordert eine zwei und dreissig Fuss lange Orgelpfeife, wogegen das höchste C, welches bei dieser Stimmung in der gleichen Zeit 32768 Schwingungen macht, nur eine $\frac{1}{32}$ Fuss oder nur $\frac{3}{8}$ Zoll lange Orgelpfeife erfordert.

NOTENSCHRIFT.

Um die Töne der Musik gleich dem Sprachlaute der Wortsprache auf dem Papier zu bezeichnen und zu versinnlichen, bediente man sich in früheren Zeiten der Buchstaben unseres Alphabetes, späterhin aber bezeichnete man sie durch Punkte, und unsere jetzige Notenschrift, auf einem System von fünf Linien, hat angeblich den Mönch Guido von Arezzo zum Erfinder.

Die 10 Octaven einer grossen Orgel lassen sich auf dem Papier, trotz aller sogenannten Musikschlüssel, nur folgendermassen bezeichnen und dem Auge darstellen.

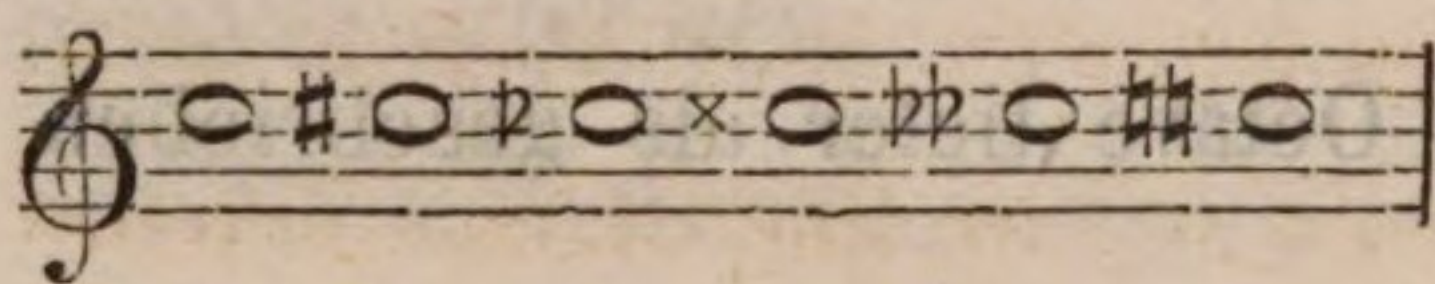


Da nun die tieferen und höheren Octaven unserer Musikschrift auf diese Weise dem Auge sehr unbequem und unfasslich sein würden, so schreibt man die Noten oft in tiefere Octaven, als in welchen solche erklingen sollen, und schreibt darüber *all' ottava*; bei der Orgel tritt indess der umgekehrte Fall ein, da das Wort Pedal anzeigt, dass die Töne eine Octave tiefer als geschrieben genommen werden sollen.

Diese Unvollkommenheit unserer Notenschrift ist aber verhältnissmässig noch von geringer Bedeutung, verglichen mit deren Unvollkommenheit und Zweckwidrigkeit, in Bezug auf Richtigkeit, Bestimmtheit und Klarheit.

Was würde man von dem Schrift-Alphabet einer Sprache sagen, in welcher jeder Buchstabe, jede Sylbe an und für sich gar keinen bestimmten Laut und Aussprache hätte, sondern dieser dem Auge und Ohr erst durch die Vorsetzung eines Schlüssels und anderer Zeichen erschlossen und angedeutet werden müsste? Wenn z. B. der Buchstabe a, durch Vorsetzen von $\sharp$ wie a, durch Vorsetzen von $\flat$ wie e, durch Vorsetzen von $\flat\flat$ wie u,

durch Vorsetzen von $\sharp$ wie o, durch Vorsetzen von $\times$ wie i, durch Vorsetzen von Z wie ä, durch Vorsetzen von C : wie ai, u. s. w. ausgesprochen werden müsste; also ein und dasselbe Schriftzeichen gänzlich von einander verschiedene eigenthümliche Sprachlaute vorzustellen und zu bedeuten hätte? Die chinesischen Schriftzeichen, so complicirt solche auch sind, dürften dem Auge doch noch fasslicher, als solche Schriftzeichen sein, und doch ist unsere jetzige Notenschrift mit ihrem Scheinsystem erhöhter oder erniedrigter, verminderter oder übermässiger Tonstufen eine noch viel unvollkommnere und unbestimmtere Schriftsprache als jene, wie aus dem Folgenden deutlich hervorgehen wird.



Hier erscheint der Ton
C dem Auge fünfmal auf

ein und derselben Stufe, während er fünf gänzlich verschiedene Töne bedeutet, und eben so kann solcher durch Vorsetzezeichen auf fünf verschiedenen Tonstufen erscheinen und doch ein und derselbe Ton bleiben. Durch die in unserm Musiksystem vorhandenen neun verschiedenen Schlüssel erscheint ein und derselbe Ton auf 9 verschiedenen Tonstufen dem Auge als ein ganz verschiedener Ton, und kann also im Ganzen fünf und vierzig Mal auf verschiedenen Tonstufen erscheinen, und doch immer ein und derselbe Ton unserer temperirten Octave bleiben, und hingegen auch fünfmal in jedem verschiedenen Schlüssel auf ein und derselben Stufe stehen bleiben und doch jedesmal einen verschiedenen Ton bedeu-

ten, was auch fünf und vierzig Abänderungen für das Auge bildet.

Wie unpassend und unzweckmässig eine solche Notenschrift ist, wie sehr solche das Auge verwirret, und dem Ohr und dem musikalischen Gefühl die bestimmtere Auffassung des Klanges jeder Tonstufe erschwert, und wie sehr diess Alles das Erlernen der praktischen Musik erschwert, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung.

Man findet zwar in den verschiedenen musikalischen Theorien und Lehrbüchern wiederholte Klagen über das Unbestimmte unserer musikalischen Tonschrift und deren Mehrdeutigkeit, so wie auch das Geständniss, dass das Scheinsystem der verminderten und übermässigen Intervalle unendliche Verwirrung in der Harmonielehre angerichtet habe, allein den eigentlichen Grund dieses Uebels hat man noch nicht klar genug eingesehen, oder sich gescheut solchen zu erörtern. Auch sind mehrfache Vorschläge zu einer zweckmässigeren Notenschrift durch andere Notenzeichen oder Tonbezeichnungen gemacht worden, allein solche waren entweder dem Auge nicht deutlich genug, oder in anderer Beziehung so mangelhaft, dass solche keinen Eingang in die musikalische Welt fanden, noch finden konnten. Noch in neuester Zeit hat man unsere jetzigen Ziffern statt der Noten vorgeschlagen, allein auch dadurch würde das Uebel nicht gehoben, noch an Klarheit und Bestimmtheit der Tonschrift etwas gewonnen werden.

Es ist eine einfache Wahrheit, dass wir in unserer gleichschwebend temperirten Octave nur 12 Töne haben; diese sind, einzeln betrachtet, die 12 Grundtöne unserer 12 Durton- und Mollton-Arten und als Reihefolge betrachtet, bilden solche unsere sogenannte chromatische Tonleiter von 12 halben Tönen gleicher Abstufung von einander, und der darauf folgende 13. Ton ist die Octave, den wir uns als Wiederholung des Grundtones vorstellen. Alle die tiefern oder höhern Octaven dieser 12 Töne betrachten wir ebenfalls als die Wiederholung derselben in grösserer Entfernung, also gleichsam in einer andern Potenz; demgemäss haben wir ein musikalisches Alphabet von nur 12 Tönen, aus welchen alle unsere Musik besteht! Wie viele chromatische oder diatonisch-chromatische und enharmonische Tonleitern unsere Musiktheorien annehmen, ist dabei ganz gleichgültig, da solche alle aus nur diesen 12 Tönen zusammengesetzt sind.

Da nun diese 12 Töne vollkommen selbstständig und zugleich wesentlich von einander verschieden sind, so sollten solche auch auf dem Papier eben so selbstständige unveränderliche Tonschriftzeichen erhalten, was aber leider bis jetzt nicht geschehen ist, und sich nur aus den folgenden Verhältnissen erklären lässt.

In früheren Zeiten, wo Buchstaben noch die Stelle unserer Noten vertraten und besonders in der Kirchenmusik alle freie Modulation streng verboten war, solche Musiken auch vorzugsweise in den Kirchentonarten (wovon später-

hin die Rede sein wird) componirt wurden, wozu man nur die Töne unserer diatonischen Dur-Tonleiter, welche nur aus 5 ganzen und 2 halben Tönen besteht, benutzte, kam man auf die sonderbare Ansicht, nur die sieben Töne unserer Dur-Tonleiter als selbstständig zu betrachten und eben daher das System von fünf Linien auch nur für die sieben diatonischen Töne zu berechnen, die einer Dur-Tonart fremden Tonstufen aber als nothwendige oder beliebige, willkürliche, zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen dieser 7 Töne betrachten und auch dieser Vorstellung gemäss zu behandeln. Hieraus erfolgte nun aber die Wechselwirkung, dass, wenn ein solcher erniedrigter oder erhöhter Ton als Grundton einer Tonart, oder sonst als eine selbstständige Tonstufe auftrat oder betrachtet wurde, der vorher als selbstständig erscheinende diatonische Ton seine Selbstständigkeit verlor und als zufällige Erhöhung oder Erniedrigung anderer Töne erschien, so z. B. c als his oder h als ces u. s. w., und daher auch so betrachtet und behandelt werden musste.

Eine solche verkehrte Schreibart musste natürlicher Weise auch eben so verkehrte Vorstellungen erregen und unterhalten, wie z. B., dass cis nur ein durch $\sharp$ erhöhtes c, ces oder es nur ein durch $\flat$ erniedrigtes c oder e sei, statt zu bedenken, dass jeder verschiedene Ton der Grundton einer selbstständigen Tonart ist. Noch verkehrtere Vorstellungen entstanden nun noch durch $\times$, $\flat\flat$, $\sharp\sharp$, welche auf Tasteninstrumenten die vorherigen diatonischen Töne waren, während auf Saiteninstrumenten

der verschiedene Fingeraufsatz und das Kommatisiren wenigstens noch einen Anschein von Verschiedenheit solcher Töne gab.

Die Folgen und die Früchte einer solchen Vorstellungsweise und Schreibart der Töne waren eben das unglückliche Scheinsystem vermindelter und übermässiger Intervalle oder Tonstufen, und das darauf erbaute oder daraus gefolgerte System der Harmonielehre, oder vielmehr Accordlehre, welches von ganz falschen Prämissen ausgehend, nothwendiger Weise ganz falsch werden musste.

Hätte man bereits früher, oder wenigstens schon vor hundert Jahren, die zwölf Töne unseres Musiksystemes als selbstständige einander gleiche Tonstufen benannt, z. B. mit Buchstaben a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, und auch in der Tonschrift so behandelt, so würde der bei weitem grösste Theil der Irrthümer und Widersprüche, von denen unsere Musik oder Harmonielehre wimmelt, nicht haben entstehen können.

Wenigstens ist es meine Ueberzeugung, dass der zeit-herige Mangel einer zweckmässigen, klaren, leichtfasslichen Tonschrift die Hauptursache ist, und auch es hinreichend erklärt, warum bis jetzt weder Wahrheit noch Klarheit in unserer Musiklehre zu finden ist, und dass, so lange unsere jetzige Notenschrift mit erhöhten und erniedrigten Tönen alle Begriffe von den Tonverhältnissen verwirret, es auch unmöglich bleiben wird, eine folge-

richtige, klare, fassliche Grammatik oder Tonsprachlehre zu entwerfen und bekannt zu machen.

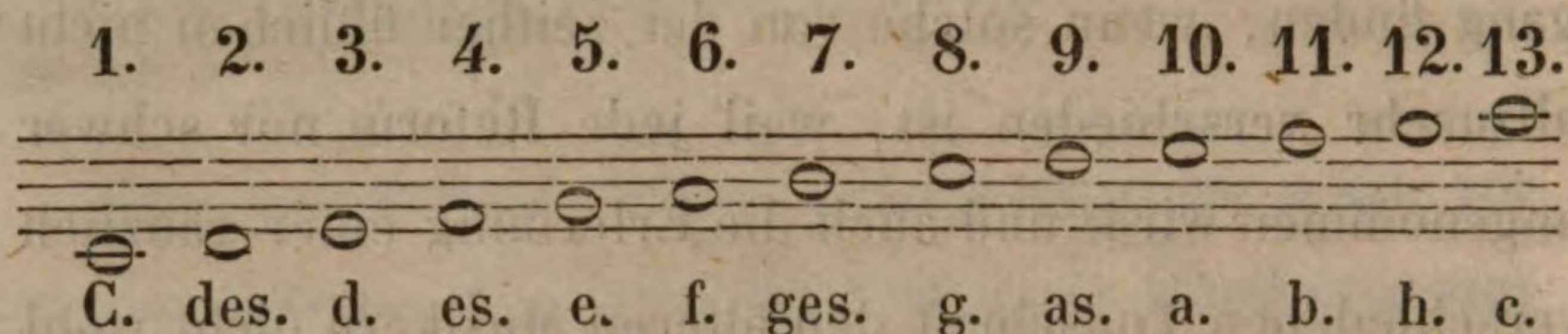
Eine vernunftgemässe Reform unserer musikalischen Schreibart muss also vor allem Anderen stattfinden, wenn es möglich werden soll, aus einem logisch richtigen musikalischen Alphabete eine logisch richtige, vernunftgemässe, musikalische Grammatik zu entwickeln. Nöthig wäre eine solche in der That.

In der musikalischen Welt dürfte aber eine veränderte und verbesserte Notenschrift doch nur dann Eingang finden, wenn solche von der zeither üblichen nicht allzusehr verschieden ist, weil jede Reform nur schwer angenommen wird, und auch die Erlernung einer gänzlich verschiedenen Tonschrift den älteren Musikern nicht wohl zuzumuthen ist.

Nach reiflicher Ueberlegung und Erwägung aller vorhandenen Schwierigkeiten glaube ich bei dem folgenden Vorschlage alle Bedenklichkeiten zu beseitigen, indem ich die zeither üblichen fünf Linien, und die jetzt gebräuchlichen Notenzeichen mit deren Geltungen beibehalte, so dass jeder, der im Notenlesen mit der Vorzeichnung der üblichen Schlüssel nur einigermaßen geübt ist, mit noch ungleich grösserer Leichtigkeit und Bequemlichkeit, nämlich ohne irgend eines Schlüssels oder eines Vorsetzungszeichens zu bedürfen, sich diess so höchst einfache und naturgemässe musikalische Alphabet bald aneignen wird.

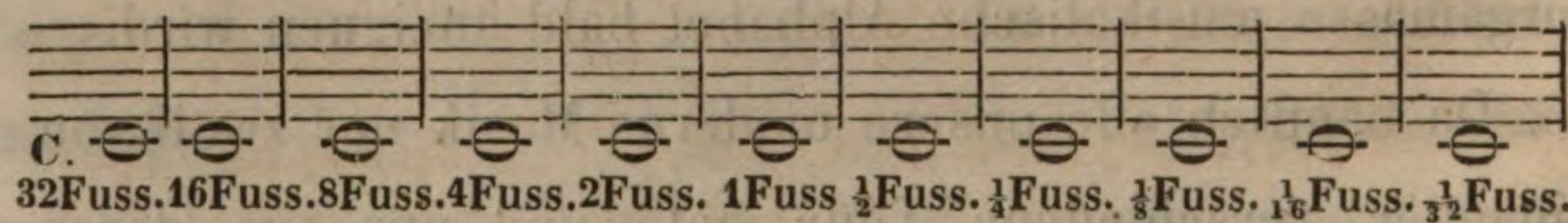
Da nämlich alle unsere moderne Musik nur zwölf von einander verschiedene Töne hat, und nur aus deren

verschiedenen Reihfolgen einstimmig oder mehrstimmig besteht, so müssen diese zwölf Töne nicht allein in ihrer Benennung, sondern auch in ihrer Stelle auf dem Liniensystem vollkommen selbstständig, also fest und unveränderlich stehen, sowohl in allen verschiedenen Tonarten, als auch in allen nur möglichen Tonfolgen, und für alle Vocal- und Instrumental-Stimmen, und diess wird der Fall sein, wenn die hier folgende Tonschrift mit den zeitherigen oder auch anderen Benennungen Eingang finden und allgemein angenommen werden sollte.



Die Benennungen von cis, dis, eis, fes, fis, gis, ais, his, ces, so wie alle $\sharp$, $\times$, $\flat$, $\flat\flat$, $\sharp$ Vorsetzungen, so wie alle Musikschlüssel fallen dabei als unnöthig von selbst weg, da jede Note stets nur ein und denselben Ton bedeutet, und nur die Octave, in welcher ein Ton erklingen soll, muss mit den Zahlen 1 bis 10 angedeutet werden, da 10 Octaven den Umfang unserer Musik mit Inbegriff der Orgel bilden. Diesen Umfang unserer Musik bezeichnet das folgende Liniensystem mit den Zahlen-Benennungen dieser 10 Octaven.

1. Octave. 2te. 3te. 4te. 5te. 6te. 7te. 8te. 9te. 10te.



Bei der Annahme dieser Notenschrift fallen die zeit-
her gebräuchlichen, ohnehin nicht passenden Benennun-
gen von contra, grosser, ungestrichener, ein, zwei, drei,
vier, fünf Mal gestrichener Octave, ebenfalls weg, und
würde man allemal, von der tiefsten Octave C 32 Fuss
an gerechnet, sagen, dritte, vierte, fünfte u. s. w. Octave,
und damit solche allgemein verständlich bezeichnen.

Dass sich noch einfachere musikalische Tonschriftzei-
chen mit oder ohne Liniensystem erdenken lassen, räume
ich bereitwilligst ein, aber aus den schon vorher ange-
führten Rücksichten halte ich die hier vorgeschlagene
für die geeignetste, um wirklichen Eingang und Aufnahme
in der musikalischen Welt zu finden. Deren Einfach-
heit, Zweckmässigkeit, Bestimmtheit und Klarheit für das
Auge zum Lesen derselben, die erleichterte Auffassung
aller Intervalle, und selbst die dadurch herbeigeführte
Erleichterung bei dem Schreiben und auch bei dem
Drucken der Noten, und selbst die erleichterte Auffassung
der Töne für das Ohr, in Uebereinstimmung mit deren
wirklichem Abstand von einander, dürften schwerlich noch
viel mehr zu wünschen übrig lassen.

Die folgenden Erläuterungen werden die Vorzüge
dieser vereinfachten Notenschrift, so wie den Nutzen,
welchen die allgemeine Annahme derselben gewähren
würde, in ein helleres, deutlicheres Licht setzen:

1) erscheint jeder Ton immer auf ein und derselben
Linie oder in ein und demselben Zwischenraum, und
zwar in jeder höheren oder tieferen Octave, in jeder

Stimme, für jedes Instrument, und wird stets in derselben Höhe oder Tiefe geschrieben, wie solcher wirklich erklingt, bleibt also für das Auge auf dem Papier stets ein und derselbe Ton in jeder Octave und jeder Stimme;

2) zeigt die den Noten vorgesetzte Zahl 1 bis 10 allemal die höhere oder tiefere Octave an, in welcher die Töne wirklich erklingen;

3) verschwinden alle zeither gebräuchlichen Ton-schlüssel, Vorzeichnungen von Tonarten und alle Versetzungszeichen, und erscheint jede melodische Fortschreitung, jede Accordfolge, jede Modulation auch auf dem Papier dem Auge so, wie solche in der Wirklichkeit ist und erklingt. Die aus Intervallen zusammengesetzten Accorde erscheinen nicht mehr unter vielerlei Bezeichnungen und Benennungen, um das Auge und den Begriff von Fortschreitung zu verwirren, wie z. B. jetzt siebzehn ganz verschiedene Accorde als ein und derselbe erhöhte oder erniedrigte tonische Dreiklang erscheinen, und dieser wieder umgekehrt als eben so vielmal verschiedene Accorde auf dem Papier erscheinen kann. Das Auge wird daher ebenso wie das Ohr jede Fortschreitung, jede Tonfolge, jede Tonart schon auf dem Papier mit Leichtigkeit auffassen, übersehen und mit Klarheit beurtheilen können, alle zeitherigen Mystificationen der Harmonielehre und des Generalbasses fallen damit von selbst weg, denn was in der Musik schon dem Auge eben so klar als dem Ohre, wird auch als Begriff durch die Vernunft mit Leichtigkeit aufgefasst;

4) erscheint jede Tonstufe, jedes Intervall in jeder Tonart, und jede Tonfolge auch auf dem Papier genau in derselben Entfernung von dem andern, wie diess naturgemäss der Fall ist; das ganze Scheinsystem von erhöhten und erniedrigten, übermässigen und verminderten Intervallen, von Fortschreitungen in Stimmen, wo in der Wirklichkeit keine Fortschreitung stattfindet, wie z. B. von ais nach b, von des nach cis u. s. w., so wie überhaupt die ganze hierauf begründete Irrlehre fällt weg und verschwindet;

5) erscheint jede Tonleiter mit ihrer Eigenthümlichkeit und charakteristischen Verschiedenheit schon auf dem Papier gerade so, wie solche in der Wirklichkeit erklingt, und fasst das Auge schon diese Verschiedenheit mit Leichtigkeit auf; wie wesentlich und wie wichtig dieser Umstand ist, wird die Folge dieser Blätter lehren;

6) ist jede Tonart auf dem Papier gleich leicht zu lesen und aufzufassen, z. B. Ais-Dur eben so leicht wie C-Dur, und auch gleich leicht zu spielen. Jede Partitur wird eben so geschrieben werden können, wie alle Stimmen oder Instrumente wirklich erklingen, und wird nicht blos für geübte Musiker, sondern für Jedermann eben so leicht zu lesen sein, wie das einfachste Lied oder der sonstige einfachste Instrumentalsatz;

7) wird das erleichterte Festhalten der 12 Töne mit dem Auge, und dadurch das leichtere Einprägen derselben dem Ohre, folglich das leichtere Treffen derselben bei dem Gesang, das Erlernen der Musik ganz ungemein er-

leichtern; denn gleich vom Anfang an prägt sich dem Ohr durch das Auge die Verschiedenheit der Tonstufen und Tonleiter ein, indem auf dem Papier jeder Ton fest und unabänderlich auf derselben Stufe des Liniensystemes bleibt, und sich dadurch eben so fest und unabänderlich wie ein Sprachlaut dem Ohr einprägt. Selbst kleinere Kinder werden bei solcher Notenschrift mit Leichtigkeit die Töne im Gedächtniss behalten und treffen lernen.

Bis jetzt haben wir von der Menge von Tönen, welche die Natur uns in vollkommen erklingenden Körpern hören lässt und uns gleichsam anbietet, nur zwölf in unser Musiksystem aufgenommen, und beschränken wir uns fortwährend auf diese Zahl. Aber schon mehrere ältere musikalische Schriftsteller (und gewiss auch sehr viele Sänger und Musiker) haben, diese Beschränkung fühlend, verlangt, man solle wo möglich auch die Töne $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$, oder doch wenigstens den Ton $\frac{1}{7}$ mit in unsere Musik aufnehmen, unter dem Namen i. Dieses Verlangen ist aber nicht erfüllt worden, nicht allein, weil alles Neue schwer Eingang findet, sondern vermuthlich auch, weil man glaubte, eine noch kleinere Tonstufe als ein halber Ton dürfte schwer auszuüben sein, und besonders aus Furcht und Besorgniss, noch in jede Tonart einen neuen Ton mit in unsere Notenschrift aufzunehmen, solche dadurch noch schwieriger zu machen, und eine noch grössere Verwirrung dadurch in unsere Generalbassschrift und Accordlehre zu bringen oder anzu-

stiften. Diese letztere Besorgniss mag wohl die Hauptursache gewesen sein, warum solche Vorschläge kein williges Ohr fanden, und lässt sich auch gar nicht leugnen, dass unsere zeitherige Accordlehre sich noch weit mehr verwirren würde, obsehon diess auf den ersten Blick bei der bereits vorhandenen Verwirrung kaum möglich scheint.

Die erste der aufgestellten Schwierigkeiten, nämlich dass unserm Ohr ein noch kleineres Intervall als ein halber Ton schwer zu fassen und schwer auszuüben sein würde, ist ohne allen Grund und der Wahrheit zuwider, denn jeder geübte Klavierstimmer und Orgelbauer kann bekanntlich mit Leichtigkeit und Genauigkeit ungleich kleinere Tonstufen als halbe Töne stimmen, wie es die Anwendung der verschieden möglichen Temperaturen, durch alle Octaven eines Pianoforte oder einer Orgel hindurch, hinreichend beweist. Desgleichen beweisen es alle geübten Virtuosen und Musiker auf Saiten- und Blase-Instrumenten, welche sehr kleine Tondifferenzen mit Leichtigkeit und Bestimmtheit hören, abmessen und ausüben können. Selbst das so oft gerügte Kommatisiren einzelner Spieler, bei mehrstimmiger Orchestermusik, beweist ja ganz klar diese Möglichkeit schärferer Auffassung von kleinen Tonstufen. Vergleicht man solche mit grosser Sicherheit angegebenen Tonunterschiede oder Differenzen eines geübten Stimmers oder Violinspielers genau mit demselben Ton, wie die Eintheilung des Monochord solchen giebt, so muss man oft über die Schärfe und Genauigkeit, welche ein mensch-

liches geübtes musikalisches Gehör erreichen kann, erstaunen.

Auch talentvolle und geniale Sänger haben oft in Hinsicht der Schärfe des Gehörs und der erlangten Sicherheit und Fertigkeit der Stimme, eine bewunderungswürdige Ausbildung und Vollkommenheit gezeigt, denn es hat mehrere grosse Sänger und Sängerinnen gegeben, welche mit Sicherheit und Reinheit, wie man sich in der Kunstsprache ausdrückt, durch den Viertelston ziehen konnten, das heisst, z. B. den zwischen c und cis liegenden Viertelston, also einen unserem Musiksystem ganz fremden Ton, mit Sicherheit und Reinheit angeben konnten, und dergleichen Tonfolgen bei Cadenzen so rein und schön vortrugen und hören liessen, dass die Zuhörer solche deutlich vernehmen und unterscheiden konnten; statt dadurch einen Missklang zu verursachen, erfüllten solche vielmehr die Zuhörer dadurch mit Wohlgefallen und sogar mit Entzücken, und ernteten allgemeinen Beifall und Bewunderung. Demnach ist es ausser allem Zweifel, dass auch die Viertelstöne unserm Gehör vollkommen fasslich, und unserer musikalische Empfindung in einem hohen Grade homogen sind.

Ich bin fest überzeugt, dass unser Gehör, bei gehöriger Uebung von Jugend auf, und mit Beihülfe eines Instrumentes, welches eine feste, reinere Stimmung hielte, als unsere gewöhnlichen Pianoforte, die Fähigkeit besitzt, zwischen unseren jetzigen zwölf halben Tönen auch noch die dazwischenliegenden Vierteltöne nicht allein deutlich

zu unterscheiden, sondern auch auszuüben und mit in unser musikalisches Alphabet aufzunehmen, und möchte ich deshalb vorschlagen, statt des Tones $\frac{1}{7}$ lieber gleich diese zwölf Vierteltöne mit in unsere Musik aufzunehmen, dadurch zwölf neue Dur-Tonarten zu gewinnen und, was noch viel wichtiger wäre, unsere melodischen Phrasen mehr auszubilden und in einen noch nähern Zusammenhang zu bringen, also die Tonsprache auf eine noch ungleich höhere Stufe der Ausbildung und Vollkommenheit zu bringen, als solche bis jetzt hat und haben kann. Ein Mehreres hierüber behalte ich mir bei der Betrachtung der Melodie vor.

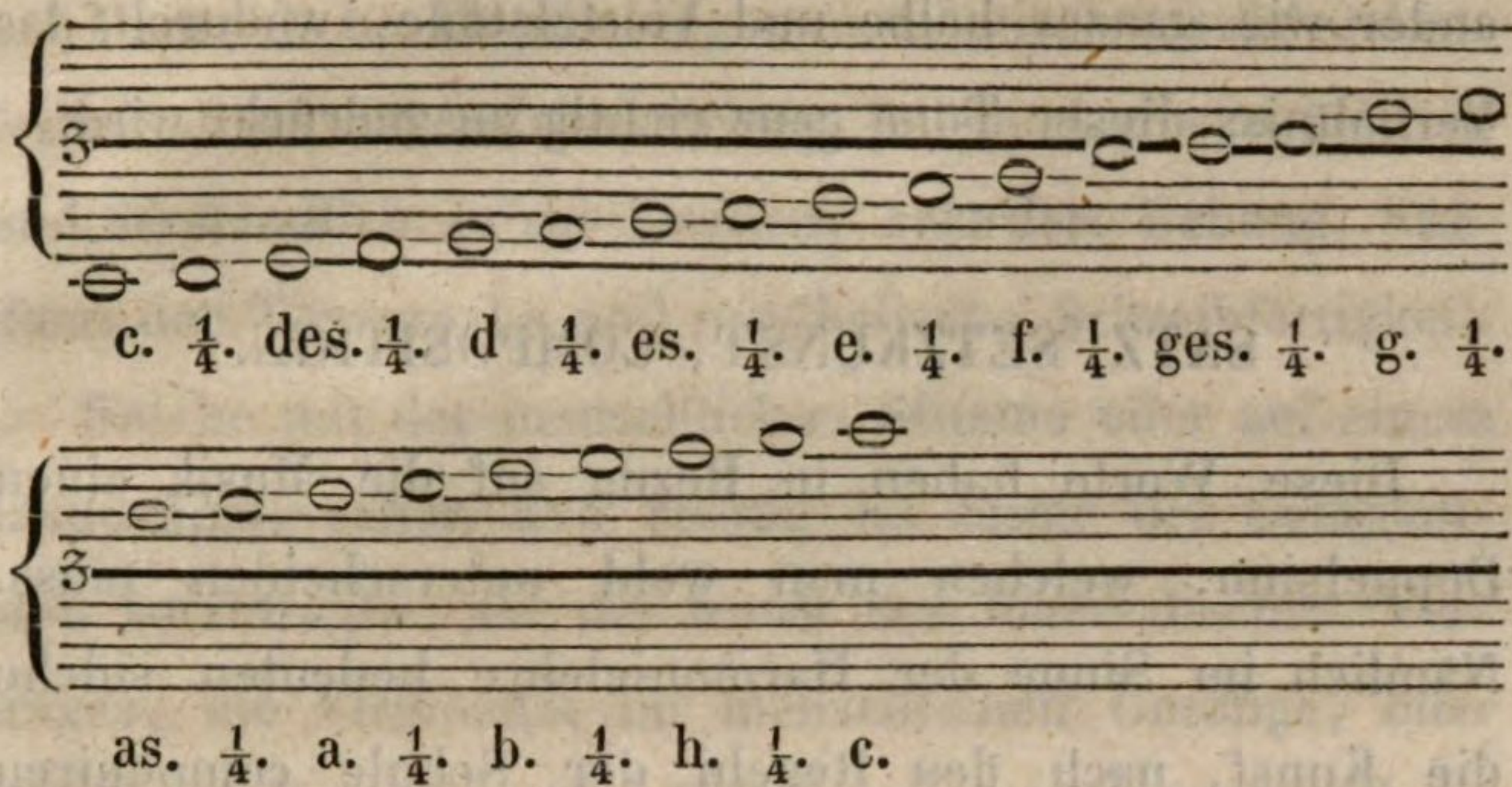
Die Natur, unendlich reich und mannichfaltig in allen ihren Gebilden, hat uns auch im Reiche der Töne nicht etwa nur zwölf oder vier und zwanzig musikalische Töne gegeben, sondern bietet uns in jedem vollkommen frei erklingenden Körper eine nicht zu erschöpfende Reihenfolge verschiedener Töne an, wie schon früher bei der Betrachtung der Schwingungsgesetze der klingenden Körper erörtert wurde.

Warum wollen wir nun von dieser unendlichen Reihenfolge der Töne nicht so viele derselben in unser musikalisches Alphabet aufnehmen, als unser Gehör hinreichend deutlich auffassen und unterscheiden kann, und warum wollen wir unsere Tonsprache dadurch nicht bereichern und auf einen höheren Grad der Vollkommenheit bringen?

Die anscheinende Schwierigkeit noch zwölf neue Töne mit in unsern Tonleiter aufzunehmen, würde man vielleicht auch bei dem vorgeschlagenen so einfachen Notensystem befürchten und besorgen, dass eine abermalige Erhöhung oder Erniedrigung der zwölf halben Töne zu Viertel-Tönen, ein abermaliges Scheinsystem von erniedrigten und erhöhten Tonstufen herbeiführen würde; dieser Besorgniss will ich indess gleich im Voraus begegnen und für den Fall, dass einmal, wenn auch erst späterhin, die zwölf Viertelstöne mit in unserer Musik angewendet würden, dazu die folgende Veränderung unseres Notensystems vorschlagen.

Eine Octave von gleichmässig temperirten 2^4_4 Tönen kann nämlich sehr füglich auf zwei vereinigte Liniensysteme geschrieben werden, welche durch eine schwarze oder noch besser rothe Zwischenlinie getrennt sind, und doch zugleich als mit einander verbunden erscheinen, auch dem Auge gewisslich nicht schwerer aufzufassen sind, als unser jetziges Doppellinien-System der Orgel- und der Pianoforte-Musik.

Das folgende Doppellinien-System würde uns eine Octave von 2^4_4 Tönen bequem übersehen lassen, und diese Töne würden einen eben so festen unveränderlichen Standpunkt in diesem Liniensystem haben, als die 1^2_2 Töne im einfachen Liniensystem.



Bei einem gehörigen Zwischenraum zwischen dem schwarzen oder rothen Striche und den fünf schwarzen Linien, wie es hier angegeben ist, werden diese vier und zwanzig Töne eben so, und noch leserlicher sein als unsere Orgel- und Pianofortemusik, und zwar um so mehr, als alle $\sharp$, $\flat$ und $\natural$ wegfallen, und die vorgesetzte Zahl, welche hier die dritte Octave, von unten an gerechnet, also die achtfüssige bedeutet, stets die Octave angiebt, in welcher man spielen soll. Die vier und zwanzig Buchstaben a bis mit y würden diese vier und zwanzig Töne ein für allemal genau bezeichnen.

Auch würde es dabei an der Zeit sein, die aus todten Sprachen entlehnten bleiern gelehrt klingenden Benennungen von diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tönen, welche ohnehin für unser Musiksystem falsch sind und gar nicht passen, auszumerzen, um so mehr als solche nur irrige Begriffe veranlassen, und dagegen lieber einfach und deutlich zu sagen: die Töne unseres musikalischen Alphabetes verhalten sich zu ein-

ander wie ganze, halbe und Viertelstöne, wodurch das Verhältniss dieser Töne ganz richtig ausgedrückt wird.

SATZ, SETZKUNST, COMPOSITION.

Diese Worte haben in Bezug auf die Musik einen Doppelsinn, welchen man wohl unterscheiden muss. Nämlich im Sinne der Harmonielehre bedeuten solche die Kunst, nach den Regeln der Schule componiren zu können; im allgemeinen Sinne des Wortes bedeuten solche jede Art musikalischer Composition, also die erlangte Fertigkeit, menschliche Empfindungen musikalisch richtig und schön, jedoch ohne alle weitere Beziehung auf Schulregeln, ausdrücken zu können.

Die Kunst der musikalischen Composition ist die Kunst durch melodische Tonfolgen in Tönen zu sprechen, ebenso wie die Sprachkunst die Kunst in Worten zu sprechen ist. Töne sind nur die Elemente der Musik, welche uns die Natur schon in allen klingenden Körpern, in allen Instrumenten darbietet; die Fertigkeit oder Kunst diese Töne in einstimmiger oder mehrstimmiger Melodie so melodisch folgerichtig zu verbinden, dass jedes unbefangene, geübte oder nicht geübte menschliche Ohr solche mit Wohlgefallen vernimmt, und die durch den Componisten ausgedrückte ruhigere oder leidenschaftlichere Empfindung mit Leichtigkeit auffassen und zugleich mitempfinden kann, ist die Kunst durch Töne allgemein verständlich zu sprechen.

Menschliche Empfindungen musikalisch auszudrücken, festzuhalten und solche richtig jedem Anderen fasslich und verständlich aufzuschreiben, erfordert Uebung, Studium der Tonsprache und musikalische Schreibfertigkeit.

Solche mit der menschlichen Stimme oder auf einem Instrumente schön und richtig im Sinne des Componisten vorzutragen, ist die Kunst des musikalischen Vortrages, die Virtuosität im menschlichen Gesange, oder auf einem Instrumente. Selbst gut componiren und die Compositionen zugleich auch gut vortragen, vereinigt den Componisten und Virtuosen in einer Person, und Beides zugleich in jedem Augenblicke zu können, z. B. eine schöne freie Phantasie im Augenblicke der Inspiration auch gleich vortragen können, also musikalisch zu improvisiren, vereinigt den musikalischen Improvisator, Virtuosen und Componisten in einer Person. Diess mit Leichtigkeit, Fertigkeit, Gefühl und Genialität zu können, ist ohne Zweifel das Schwierigste, aber auch Höchste der musikalischen Ausbildung und Kunstfertigkeit. Nur sehr Wenige haben die Tonsprache so in ihrer Gewalt, und auch zugleich einen solchen Schwung empfindungsreicher genialer Phantasie, um diess auf schöne Art und Weise zu können.

Ein gegebenes melodisches Thema zu variiren, zu fugiren, zu imitiren und zu kanonisiren, lehrt die Mechanik der Schule, und Jeder kann diess erlernen; diess aber schön und wirkungsvoll zu bewerkstelligen lehrt keine Schule und bleibt daher Sache des musikalischen Ge-

fühls und der musikalischen Genialität, denn alle Composition als schöne Kunst besteht ja in der erlangten Fertigkeit, menschliche Empfindungen statt durch Worte, durch Töne auszudrücken, nämlich durch melodische Tonfolgen solche festzuhalten und so darstellen zu können, dass schon beim Durchlesen der Notenschrift dem geübten Leser Alles eben so klar und fasslich wird, als es dem Componisten selbst war und dem Zuhörer bei richtigem Vortrag werden muss.

Satz, Setzkunst, Composition heisst im Sinne der Harmonielehre zu einem gegebenen oder selbst entworfenen Thema, nach gewissen Schulregeln, ein oder mehrere Stimmen zu setzen, also einen mehrstimmigen musikalischen Satz verfertigen zu können. Einstimmige Melodien zu componiren, wird in unsern Harmonielehren nicht gelehrt, ja nicht einmal deutlich besprochen oder abgehandelt.

Zu einer gegebenen Stimme, z. B. zu einer Choralmelodie eine oder mehrere Stimmen hinzuzusetzen heisst auch contrapunktiren oder einen Contrapunkt verfertigen; die Benennung Contrapunkt stammt aus früheren Zeiten her, wo man die Töne auf dem Papier durch Punkte bezeichnete; und gegen eine durch Punkte bezeichnete Melodie, eine oder mehrere Reihen andere Punkte setzen, hiess contrapunktiren, worunter man auch zugleich die ganze Kunst des sogenannten reinen Satzes verstand.

Dieses so ganz unpassende Wort für musikalische Composition ist leider bis jetzt beibehalten worden, und

theilt man in den musikalischen Lehrbüchern alle Arten des musikalischen Satzes in zwei Hauptklassen ein, nämlich in den einfachen und den doppelten Contrapunkt.

Unter einfachem Contrapunkt versteht man alle ein- oder mehrstimmige Musik, welche ohne die Berücksichtigung der Schulregeln für die Fortschreitung der Intervalle, nach dem natürlichen Gefühl und Ermessen des Componisten entworfen ist.

Unter doppeltem oder vielfachem Contrapunkt hingegen versteht man alle Gattungen des musikalischen Satzes, bei welchen eine oder mehrere Stimmen mit einander verwechselt, gegen einander umgekehrt werden können, ohne dass die andere oder anderen Stimmen deshalb verändert oder versetzt zu werden brauchen; z. B., dass in einem vierstimmigen Satze die Oberstimme zum Bass, oder der Bass zur Oberstimme gemacht werden kann, ohne dass deshalb die Mittelstimmen versetzt werden, sondern vielmehr wie vorher bleiben; oder auch dass alle vier Stimmen mit einander verwechselt werden können, und dennoch der Satz stets schulgerecht wohlklingend und richtig bleibe, obschon durch die Umkehrung der Stimmen veränderte Intervalle entstehen.

Man nennt den einfachen Contrapunkt auch die freie oder ungebundene Schreibart, und den doppelten Contrapunkt auch die strenge oder gebundene Schreibart. Alle Compositionslehre zerfällt daher in die Lehre vom einfachen und vom doppelten oder vielfachen Contrapunkt.

Jede ein- oder mehrstimmige Vocal- oder Instrumentalmusik, welche ohne Rücksicht auf die Umkehrbarkeit der Stimmen und die Fortschreitungsregeln der Harmonielehren gesetzt oder entworfen wird, ist daher ein einfacher Contrapunkt, also ist diess das einfachste Liedchen eines Bauermädchens, oder eines Viehhirten, so wie auch jeder Gassenhauer und der schlechteste Walzer, und wenn ein Handarbeiter bei seiner Arbeit pfeift, und der Nachtwächter des Nachts singt, so pfeift ersterer und singt letzterer im einfachen Contrapunkt.

Wie vielerlei Arten des doppelten Contrapunktes es giebt, darüber sind unsere Harmonielehrer noch bis heute nicht mit einander einig geworden. Manche unterscheiden zwei, drei, vier, fünf und noch mehrstimmige Contrapunkte, Andere dreidoppelte, vierdoppelte u. s. w. Noch Andere unterscheiden solche nach deren Versetzungen in die verschiedenen Intervalle der Octave, als in die Decime, Duodecime u. s. w. Wieder Andere nehmen so viele verschiedene Arten der Contrapunkte an, als sich verschiedene metrische Tonfiguren erdenken lassen, und benennen solche nach diesen Figuren als punktirte, hüpfende, hinkende, springende u. s. w. Contrapunkte. Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes führt alle die verschiedenen Arten der doppelten Contrapunkte auf die Zahl drei zurück und erleichtert dadurch wenigstens die Uebersicht.

Im Allgemeinen aber kann man alle Gattungen des doppelten Contrapunktes oder des strengen Satzes unter

den vier Benennungen von, doppeltem Contrapunkt, Imitation, Fuge und Kanon classificiren.

Fast alle musikalischen Lehrbücher, und auch die Mehrzahl der Musiker vom Fache behaupten, dass ohne das Studium des doppelten Contrapunktes man zu keiner richtigen Kenntniss der Harmonie gelangen könne, und dass man keine mehrstimmige musikalische Composition, als wie z. B. Duo's-, Trio's-, Quatuor's-Chöre u. s. w. richtig und gut setzen könne, ohne mechanische Kenntniss der Harmonie, und diese genaue Kenntniss der Harmonie könne man sich nur erwerben durch viele Uebung in allen Arten des Contrapunktes, der strengen Imitation, der Fuge, des Kanons und anderer Künsteleien des strengen harmonischen Satzes; und wenn auch diese Uebungsarbeiten sehr mühsam und trocken wären, so könne man doch nur auf diesem Wege, nämlich nachdem man alles dieses gehörig durchgemacht habe, zu der wahren Kenntniss der Harmonie gelangen, denn nur auf diesem Wege und vermittelt dieser contrapunktistischen Vorarbeiten wären grosse Meister in der Composition gebildet worden.

Wäre nun diese Behauptung wahr, dieser musikalische Glaubenssatz richtig, so müsste die Erfahrung solches auch bestätigen; ob diess nun der Fall ist oder nicht, wird die folgende nähere Beleuchtung zeigen.

In Deutschland haben von jeher, und besonders seit den letzten hundert Jahren eine grosse Menge Musiker auf diese Weise die Harmonie mechanisch gründlich stu-

dirt, und auch jetzt noch ist Deutschland gewiss bei weitem reicher als irgend ein anderes Land, an sogenannten gründlichen Harmonikern dieser Art; aber wie kömmt es doch, dass so wenige darunter waren, deren Compositionen allgemeinen Beifall im Publikum fanden, und wie noch viel wenigere deren sind es, deren Compositionen, wenn solche auch für eine kurze Zeit durch die Bemühungen und Anpreisungen belletristischer Blätter und Recensenten Eingang im Publikum fanden, auf die Dauer die Zuhörer ansprachen; also wie wenige, die den Namen classische Musik verdienen, denn nur solche Compositionen, die auch in späteren Zeitperioden von der unbefangenen Mehrzahl des Publikums stets wieder mit Wohlgefallen gehört werden, verdienen diesen Namen.

Diese Erfahrung widerspricht also geradezu der Behauptung unserer Harmonielehren. Eine andere Thatsache der Erfahrung, welche dieser Behauptung ebenfalls widerspricht, ist die folgende. Die Compositionen derjenigen deutschen Componisten, welche Theorien oder Lehrbücher der Harmonie geschrieben haben, denen man folglich vorzügliche, umfassende und tiefe Kenntniss des doppelten Contrapunktes und aller seiner Gattungen zutrauen muss, und welche folglich die ganze Mechanik der Harmonie und des Satzes inne hatten, haben eben kein sonderliches Glück bei dem Publikum gemacht, also die Richtigkeit ihrer Lehre ihrer Behauptung wenigstens durch ihren Werth für das Publikum nicht bewiesen.

Diejenigen Compositionen hingegen, welche noch heute immer gern wieder gehört werden, also classisch genannt werden können, sind nicht in der Form und nach den Regeln des doppelten Contrapunktes geschrieben, und deren Verfasser haben keine technischen Harmonielehren geschrieben, sondern es Anderen überlassen, Beispiele des guten Satzes in ihren Werken zu suchen und solche zu Nutz und Frommen der Schüler auszu ziehen.

Wie dieser Widerspruch zwischen der Schule und der Erfahrung sich erklären lässt, wird die Folge dieser Blätter zeigen.

Angeblich soll das Studium des doppelten Contrapunktes die mechanischen Mittel gewähren, um gehörige Abwechslung und Mannichfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, durch die Verschiedenheit der Sätze und deren Modulation neue Gedanken zu erhalten oder zu erlangen, durch Versetzung ein und derselben Melodie auf andere Tonstufen und in nahe verwandte Tonarten, ohne deshalb gerade Ausweichungen herbeizuführen, in der Tonart zu bleiben, die Einheit des Satzes zu erhalten und so durch mechanische Mittel, nämlich Nachahmung, Wiederholung melodischer Gedanken, und durch die Verwechslung der Stimmen auch neue Melodien zu erzeugen.

Also sollen diese Studien und Vorarbeiten den Schüler lehren, wie er mit nur einem Thema, oder nur einem einzigen musikalischen Gedanken, durch die An-

wendung der Künste des doppelten Contrapunktes, den ganzen mechanischen Reichthum musikalischer Ideen in einem mehrstimmigen Satze entwickeln und zugleich alle nur wünschenswerthe Abwechselung und Mannichfaltigkeit durch die Versetzung und Umkehrung dieses Thema's erlangen könne, ohne der melodisch musikalischen Empfindung zu bedürfen, und ohne seine schöpferische Phantasie anzustrengen oder auch nur derselben zu bedürfen.

Wäre dem wirklich so, so wäre die Künstelei des doppelten Contrapunktes wirklich das musikalische Kaleidoskop, und als ein solches sehr nützlich und sehr bequem.

Indess gehören zu einer classischen musikalischen Composition, selbst wenn man deren Structur auch nur mechanisch näher betrachtet, noch etwas mehr als harmonische Künsteleien, nämlich noch einige Kleinigkeiten, z. B. die richtige Wahl des Tempo oder Zeitmaasses, des Tactmetrums, der melodisch charakteristischen Bewegung, die richtige Wahl der melodischen und allgemeinen metrischen Haupt- und Nebenaccente, die Gestaltung schöner, ausdrucksvoller, melodischer und metrischer Phrasen, deren Verbindung zu rhythmischen Perioden und durch diese, die Gestaltung des höheren Wohlklanges, der rhythmischen Harmonie des Ganzen. Von der Verbindung aller dieser Theile mit ausdrucksvoller musikalischer Empfindung, musikalischer Wahr-

heit und musikalischem Genie spreche ich hierbei noch gar nicht, so wenig als von schöner Melodie.

Die Lehre des doppelten Contrapunktes bezieht sich aber blos auf die harmonische Relation der Intervalle oder Stimmen unter sich, und ist mithin höchst dürftig und einseitig. Da nun bei jeder Umkehrung der Stimmen nicht allein ganz andere Intervalle, als vorher waren, entstehen, und z. B. aus Septimen Secunden, aus Terzen Sexten, aus Quinten Quarten u. s. w. werden, wodurch wieder ganz verschiedene und veränderte melodische Relationen zwischen den verschiedenen Stimmen entstehen, so müssen die Themata für doppelte Contrapunkte schon von Haus aus so ausgesonnen und eingerichtet werden, dass solche auch in der Umkehrung noch leidlich melodisch (wenn solche Themata überhaupt noch den Namen Melodie verdienen) zusammenklingen.

Alle Lehrer des doppelten Contrapunktes gestehen, dass man, um diess zu erreichen, der Melodie viel Zwang anthun müsse, indem man für dergleichen Contrapunkte die Themata ausklügeln, gleichsam arithmetisch ausstudiren müsse; und dem ohnerachtet sei es schwer dergleichen Sätze zu entwerfen, die auch in der Umkehrung richtig blieben und zugleich auch einen guten Gesang erhielten. Um nur ein einziges Beispiel dieser Art anzuführen, so darf man in den Contrapunkt der Decime weder zwei Terzen noch zwei Sexten hinter einander setzen (Intervalle, die gerade in jeder mehrstimmigen Composition am häufigsten vorkommen), weil, wenn der Satz nachher ver-

setzt wird, verbotene Quinten und Octaven daraus werden. Ich hoffe mein Leser hat an diesem einem Beispiel genug!

Dass die ganze Lehre vom doppelten Contrapunkt ohne alle Rücksicht auf Melodie, oder vielmehr allem gesunden, natürlichen, melodischen Gefühl zum Trotz, entworfen und in die Musik eingeführt worden ist, ist augenscheinlich; nun ist aber gerade eine schöne ausdrucksvolle Melodie in jeder musikalischen Composition die Hauptsache, nämlich dasjenige, was derselben musikalischen Reiz, Geist, Leben und Ausdruck verleiht, denn ohne Melodie hat eine Composition gleichsam keine Seele, sondern ist nur ein klingender Körper.

Der Widersinn und Widerspruch der Lehre vom doppelten Contrapunkte zeigt sich gleich von selbst, wenn man nur das Folgende in Erwägung zieht.

Eine für eine Oberstimme, z. B. Discant- oder Violinstimme, erfundene schöne Melodie, welche wie natürlich für die Tonhöhe und Charakteristik einer solchen Stimme und in Bezug darauf berechnet ist, wird in der Umkehrung zur Unterstimme ihren ganzen charakteristischen, melodischen Ausdruck verlieren oder verkehren, und nothwendigerweise gerade je schöner die Melodie als Oberstimme war, um desto schlechter als Unterstimme werden; denn was vorzüglich schön als Oberstimme war, kann diess nicht mehr in der Unterstimme sein, eben so wenig als das, was in einer Bassstimme schön und charakteristisch ist, dasselbe in einer Sopranstimme

sein kann, und wenn nun vollends das, was vorher aufsteigende melodische Tonfolge war, zur absteigenden oder fallenden Tonfolge gemacht wird, so verändern und verkehren sich alle melodischen Accente, und der musikalische Sinn der ganzen melodischen Phrase verkehrt sich ebenfalls und wird häufig musikalischer Unsinn.

Wenn nun vollends eine Melodie sammt den untergelegten Worten, also Vocalmusik, auf ähnliche Weise behandelt wird, und die Metrik derselben per Augmentation oder Diminution der Noten verändert wird, so verändert und verkehrt sich der ganze Charakter und Ausdruck, die charakteristische Bewegung derselben, deren metrische und rhythmische Accente, die Declamation und der Ausdruck der Worte u. s. w.

Um an solchen musikalischen Kunststückchen, wozu denn auch diejenigen Contrapunkte gehören, welche sowohl vorwärts als rückwärts gespielt werden können; diejenigen, in denen nur immer wieder die nämlichen Noten genau in ein und derselben Folge wieder vorkommen dürfen; endlich auch diejenigen, wo in keiner Stimme eine Secunden-Fortschreitung sein darf, sondern alle Stimmen sich nur in lauter Sprüngen bewegen dürfen, und anderen dergleichen Contrapunkten Geschmack zu finden, muss man vorerst selbst allen Sinn, alles Gefühl und allen Geschmack für wahre Melodie verloren haben, denn durch dergleichen Künsteleien entstehen solche melodische Tonfolgen und Relationen, dass kein musikalisch gesundes Ohr solche mit anhören kann; und wäre alle Musik

dieser Art, so würde man einen vollkommenen Ekel vor aller Musik bekommen.

Aehnliche Künsteleien haben in früheren Zeiten auch in der Poesie stattgefunden, sind aber schon längst richtig gewürdigt und daher aus derselben verbannt worden. Hohe Zeit wäre es nun auch in Betreff der Tonsprache und Tondichtkunst zu der gleichen Erkenntniss zu gelangen, alle zweckwidrigen Künsteleien des doppelten Contrapunktes auf ewig zu verbannen und die Tonsprache dadurch zu reinigen und zu erheben.

Wenn man auch in früheren Zeiten, z. B. zu der Zeit des bekannten Kapellmeisters Fux, oder des Barado, wo die Componisten fast nur den alten strengen Kirchenstyl kannten, in welchem es verboten war, zwei oder mehr Stimmen im unisono oder in Octaven gehen zu lassen, so wie auch der Gebrauch von gebrochenen Accorden, das Ausschmücken einer Melodie mit Verzierungen von kleinen Noten, weil solche allzu hervorstechend und galant wurden, so wie auch alle enharmonischen Modulationen, sondern Alles im doppelten Contrapunkte mit fugirten Sätzen, strengen Imitationen, oder kanonartig sein musste, weit pedantischer war als man es jetzt ist, so ist dadurch doch noch wenig verändert. Am Ende des sechszehnten Jahrhunderts hielt man noch in der musikalischen Welt nichts für schön, was nicht ein Kanon war, und doch verwirret gerade ein strenger Kanon die Aussprache der Worte, welches oft sehr übel klingt, und entsteht durch den Eintritt der verschiedenen Stimmen oft ein

völliger Widersinn der Worte. Dennoch behandeln alle unsere Harmonie- oder Musiklehren den strengen Styl als eine tiefgelehrte, vortreffliche Sache und als den Quell oder Born aller mehrstimmigen Musik, aus welchem der Schüler fort und fort schöpfen müsse. Von dem einfachen Contrapunkt und der Melodie wissen solche aber nur sehr wenig oder vielmehr gar nichts zu sagen. Die kurzgefasste Definition des strengen und freien Styles bleibt in allen Harmonielehren immer die folgende:

Streng oder gebunden wird in der Musik diejenige Schreibart genannt, wo der Hauptsatz, das Thema, durch alle Stimmen in verschiedenen Wendungen durchgeführt, mithin fugenartig behandelt wird (ganz streng durch alle Stimmen geführt, ist eine strenge Fuge), wo jede Dissonanz vorbereitet wird, und wobei manche Tonfolgen, so wie überhaupt alles Galante verboten sind.

Frei oder ungebunden wird hingegen in der Musik diejenige Schreibart genannt, wobei der Hauptsatz nicht fugenartig durchgeführt wird, und wobei alle Tonfolgen, so wie auch der freie Eintritt der Dissonanzen, mit einem Worte Alles erlaubt ist, was nicht geradezu schlecht klingt.

Der wahrhafte reine Satz und musikalische Ausdruck der Tonsprache, nicht aber der von der Schule sogenannte reine Satz, ist weder in der strengen noch in der freien Schreibart ursprünglich zu Hause, sondern nur in

dem musikalisch reinen, unbefangenen, vorurtheilsfreien, ungefesselten Gemüthe solcher Componisten, in deren Werken alle Stimmen melodisch sind und gut klingen, und welche eben dadurch den eigentlichen höheren Wohlklang, die höhere melodische und rhythmische Harmonie ihrer ganzen Composition erreichen.

Versetzen wir uns einen Augenblick in die Lage eines Schülers; der den doppelten Contrapunkt, den sogenannten reinen Satz studiren will. Er vernimmt, dass doppelter oder vielfacher Contrapunkt diejenige Schreibart bedeute, in welcher ein oder mehrere Stimmen gegen einander versetzt oder gegen einander umgekehrt werden können, ohne dass zugleich die andern Stimmen verändert werden, und dass dem ohnerachtet und trotz dieser Versetzung der Satz, im Sinne der Schule, richtig und wohlklingend bleibe. Solle diess nun aber geschehen können, ohne durch widerliche Fortschreitungen und Intervall-Verhältnisse das Ohr und das musikalische Gefühl zu verletzen, so müsse gleich der erste Entwurf zu einer solchen Composition nach gewissen mechanisch-musikalisch-arithmetischen Regeln gemacht werden, denn geschähe diess nicht, so könnten auch die Stimmen nicht mit einander verwechselt werden, ohne ganz unleidliche Fortschreitungen und harmonische Relationen und Effecte für das Ohr hervorzubringen.

Der reine Satz im Sinne der Contrapunktisten wolle eben blos sagen, dass der Satz nach den Regeln der

Schule entworfen und richtig sei, dass nämlich keine verbotenen Fortschreitungen in den Stimmen sich zeigten, und der Schüler muss nun, wenigstens anfänglich, glauben, diese Schreibart bedeute in der Musik eben das, was in der Sprache grammatikalische Reinheit und richtige Orthographie bedeuten. Aber schon diese Definition des Wortes Contrapunkt giebt dem Schüler keine klare und fassliche Ansicht von mehrstimmiger Musik, geschweige denn sonst von der Musik im Allgemeinen, als Tonsprache, Tondichtkunst.

Der Schüler kömmt nun zu der Lehre von den verschiedenen Arten des doppelten Contrapunktes, nämlich zu den zwei-, drei-, vier-, fünf- und mehrstimmigen Contrapunkten, und hört, dass im dreistimmigen Contrapunkte viele von denen im zweistimmigen streng verbotenen Fortschreitungen hier unter dem Titel Lizenz erlaubt werden müssten, z. B. verdeckte Einklänge, Octaven und Quinten, und vernimmt, dass in gewissen Gattungen des strengen dreistimmigen Satzes sogar unharmonische Querstände erlaubt wären, wenn solche das Ohr nicht allzusehr beleidigten, denn selbst die ältesten, strengsten und berühmtesten Meister hätten sich diess erlaubt und der Lizenz bedient, wie auch Fux in Beispielen zu dieser Gattung zwei auf einander folgende Quinten gesetzt habe. Auch spätere Meister, als Händel und Sebastian Bach, hätten sich oft gewisser Accordfolgen bedient, in denen verdeckte Quinten stäken. Es sei diess nun zwar eine Lizenz; da indess solche Meister sich solcher

Lizenzen bedient hätten, so wären solche erlaubte Lizenzen und daher gut. Im vierstimmigen Satze wären verdeckte Einklänge, Octaven und Quinten als Lizenzen vollends erlaubt, wenn solche nicht widerwärtig klängen, doch wären solche Freiheiten am leichtesten in den Mittelstimmen zu dulden, besonders wenn solche in jeder Stimme auf verschiedene Art und durch nicht allzugrosse Sprünge gemacht würden. In gewissen Gattungen des vierstimmigen Satzes wären auch wieder viele Accordfolgen erlaubt, welche in den vorigen Gattungen des vierstimmigen Satzes verboten wurden, auch müsse man in diesen Gattungen noch manches Andere erlauben, was früher streng verboten wurde, und sei solches aus Noth erlaubt, z. B. in Betreff der Fortschreitung und der Nichtauflösung der Dissonanzen, und der vorher streng verbotenen Verdoppelungen mancher Intervalle, z. B. des subsemitonium modi und der grossen Terz. Man könne solche Intervalle verdoppeln, um andere fehlerhafte Fortschreitungen, die dem Ohre noch weher thäten als die Verdoppelung der Terz und des Subsemitoniums, zu vermeiden, und um der Melodie nicht allzugrossen Zwang anzuthun, und dann wären diese Lizenzen erlaubt und kein Fehler, indem die Erhaltung einer guten Melodie diese Verdoppelungen zuweilen nothwendig mache.

Welch ein naives Geständniss, dass die Erhaltung einer guten Melodie höher stehe, und ungleich mehr werth sei, als alle Regeln der Harmonielehre und des doppelten Contrapunktes!!!

Der Tritonus sei zwar ein sehr dissonirender Accord, allein er läge dem Satze zu sehr im Wege, und wollte man solchem immer ausweichen, so würde man bei vielen Tonfolgen sich allzusehr drehen und wenden müssen, und doch viele harte und steife Tonfolgen nicht vermeiden können. Kurz, in den strengsten Schreibarten des vierstimmigen Satzes sei per Lizenz sehr Vieles erlaubt, was vorher im zwei- und dreistimmigen Satze höchlich verpönt und verboten wurde, weil hier die dritte und vierte Stimme die per Lizenz erlaubten Fehler verdeckten; die alte Regel hiess zwar: um Octaven zu vermeiden, setze eine Quarte oder Quinte dazwischen; um Quinten zu vermeiden, setze eine Quarte oder Sexte dazwischen, aber auch diese Regel sei nur in Sätzen von langsamem Tempo richtig, denn in zwei- und auch mehrstimmigen Sätzen mit schnellem Tempo verdeckten und verbürgen solche dazwischen gesetzte Intervalle dem Ohr doch nur sehr selten die fehlerhaften Fortschreitungen; das Ohr hörte die Quinten und Octavenfolgen doch durch, ausgenommen bei solchen Sätzen, an welche unser Ohr schon genugsam gewöhnt sei, und bei welchen es sich beruhige!!! Ueberhaupt liessen sich alle diejenigen Fälle, wo auf dem Papier zwar Quinten und Octaven nicht unmittelbar auf einander folgten, bei dem Anhören des Satzes dem Ohr aber doch vorklängen, gar nicht bestimmen, vielweniger alle aufsuchen und anführen. Die sogenannten Augenfehler auf dem Papier wären deshalb noch keine Ohrenfehler, so wie umgekehrt auch oft Oh-

renfehler keine Augenfehler auf dem Papier wären: Koch in seiner Anleitung zur Composition giebt gleich in der Einleitung ein Beispiel eines nach allen Regeln der Schule vierstimmig begleiteten Chorales, welcher auf diese Weise begleitet nicht anzuhören ist, sondern jedes menschliche musikalische Ohr beleidigen würde. Ein abermaliger Beweis, dass die Notenschrift auf dem Papier für oder gegen die Reinheit des Satzes gar nichts beweiset, und auch nichts beweisen kann, weil nicht das Auge, sondern das Ohr, und vermittelt desselben das musikalische Gefühl allein, denjenigen Wohlklang eines musikalischen Satzes, welcher durch eine charakteristische, ein- oder mehrstimmige Melodie, in Verbindung mit richtiger Accentuirung, Metrik und rhythmischer Harmonie hervorgebracht wird, beurtheilen und würdigen kann.

Ferner sagen die Harmonielehren, es gäbe auch Lizenzen, die gut wären und sogar schön klängen, und geben Beispiele von solchen Lizenzen, also von erlaubten schönen Fehlern, nämlich von früher verbotenen Quinten, Octaven, Verdoppelungen und Fortschreitungen, also von fehlerhaften Sätzen im Sinne der Harmonielehre, und trotz den Regeln, die früher eingeschärft wurden; und zuletzt werden endlich in allen denen Fällen, wo anderweitige fehlerhafte Tonfolgen nicht zu vermeiden wären, Quinten- und Octavenfolgen geradezu erlaubt und gut geheissen, auch dem Schüler das Studium und die Nachahmung solcher schönen fehlerhaften Tonfolgen anempfohlen. Weil aber die Fälle, wo man solche Ton-

folgen anwenden müsse, viel zu zahlreich wären, um solche alle anführen zu können, so wird der Schüler nun auf das Studium der Partituren guter Meister verwiesen und ermahnt, sich solche Beispiele selbst aus deren Werken zu ziehen. In Summa, zuletzt wird in den Harmonielehren fast Alles, was früher verboten wurde, per Lizenz erlaubt, durch Beispiele aus den Werken grosser Meister gerechtfertigt und für gut befunden, und gewöhnlich der alte Spruch citirt, „mi contra fa sei im strengen Satze der Teufel, im freien Satze, im einfachen Contrapunkte sei aber Alles erlaubt.“

Giebt es wohl ein offenerherzigeres Bekenntniss oder Geständniss der Falschheit, Unnatur und Unhaltbarkeit der ganzen Lehre vom doppelten Contrapunkte und strengen Satze??

Nicht mi contra fa ist der alleinige Teufel im strengen Satze, sondern der Hauptteufel in der Musik ist eben die ganze Lehre vom doppelten Contrapunkte, und dieser Teufel muss erst gänzlich ausgetrieben und gebannt werden, wenn die Tonsprache als schöne Kunst eine würdige Stellung finden soll.

Ich bitte meinen Leser zu versichern, dass ich bei dieser möglichst kurz gefassten Erörterung der Lehre vom Satze, oder doppelten Contrapunkte, fast nur die eigenen Worte und Geständnisse der in der musikalischen Welt als grössten Harmoniker und strengsten Lehrer des Contrapunktes anerkannten Männer, früherer und neuerer Zeit, wie z. B. Fux, Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger

und Anderer mehr, gebraucht habe. Es sind diess die offenen Bekenntnisse derjenigen, von denen die Welt glaubt und glauben musste, sie hätten alle Tiefen der Harmonie und des Satzes durchwandelt und gleichsam erschöpft, und für diese könne es gar keine Schwierigkeiten in der Composition geben, die sie nicht mit Leichtigkeit zu überwinden wüssten!!!

Ich komme nun zur Fuge, dieses vermeintlichen Steines musikalischer Weisen, dieses angeblichen Fundamentes aller Harmonie, dieses arithmetischen Kunstproductes des doppelten Contrapunktes.

Die Bestandtheile und die mechanische Einrichtung einer Fuge und Doppelfuge erklären fast alle musikalischen Lehrbücher, und brauche ich daher dieselben nicht zu wiederholen, (Marpurg hat ein eigenes Werk: „Die Kunst der Fuge“, geschrieben, in welchem mein Leser alles Nähere finden wird), sondern beschränke ich mich darauf, in möglichster Kürze nur dasjenige anzuführen, was die berühmtesten Harmonielehrer und Verfertiger von Fugen darüber sagen und eingestehen, dabei aber ebenfalls wieder mit deren eigenen Worten sprechend.

Diese gestehen, dass, wenn man die Künste des doppelten Contrapunktes verstände, es leicht sei eine Fuge mechanisch richtig zu verfertigen; eine solche Fuge sei aber ein blosses harmonisches Geläute, und das Anhören solcher Fugen, sagt Kirnberger anno 1774, habe eine

beinahe allgemeine Verachtung der Fuge bewirkt. Der Grundstein einer strengen Fuge sei das Thema, welches man künstlich ausdenken und ausgrübeln müsste, um darin die platte, die genaue, die krebsgängige, die widrig krebsgängige und andere Kunststückchen dieser Art, mit dem Thema zugleich anbringen zu können, denn solche dienten zur Verlängerung des Thema's und ergötzten das Ohr des Zuhörers doch etwas mehr als die fortwährende alte Leier des blossen subjectum rectum. Dass aber eine strenge Fuge, die gut klingen solle, keine leichte, sondern eine sehr schwere Sache sei, und dass, man möge das Thema auf noch so vielerlei Weise begleiten, wenn man nicht durch einen darin angebrachten Zwischensatz etwas Abwechslung hineinbrächte, das Ohr des Zuhörers doch in der That nicht ergötzt würde, wenn es ~~blos~~ die alte Leier des subjectum rectum in einer verlängerten Fuge allein hören solle oder müsse.

In der nicht strengen Fuge, also in der freien Fuge, sei Alles erlaubt, für diese gäbe es keine Regel mehr, so wie es denn überhaupt ganz ein Anderes wäre, eine Fuge zu machen, in welcher gute Melodie, Geschmack, Ausdruck und ein guter Rhythmus vorherrschen solle; dazu helfe der doppelte Contrapunkt wenig oder gar nichts. (Naives Geständniss, dass die ganze strenge Fuge für die Praxis nichts tauge.) Bei der Verfertigung guter Fugen wären auch die grössten Contrapunktisten von der strengen Regel der Schule abgewichen, und hätten sich sehr grosse und sehr viele Frei-

heiten genommen, auch um einem angenehmen fliessenden Gesang seinen Reiz nicht zu benehmen, lieber verdeckte Quinten und Octaven gesetzt.

Schön könnte eine Fuge nur dann sein, wenn solche originell ohne irgend einige Gemeinplätze wäre, wenn nicht technische Kunst, sondern schöner Gesang in allen Stimmen vorherrschend wäre, und wenn deren musikalischer Grundgedanke melodisch schön erfasst, ausgedrückt und mit musikalischer, empfindungsvoller Wahrheit durch alle Stimmen durchgeführt würde. Eine solche strenge Fuge würde ein weisser Sperling unter den Fugen sein, wird auch niemals seine Erscheinung machen, weil die Form einer strengen Fuge eine erkünstelte, unnatürliche und erzwungene ist. Die Fuge ist zwar nur eine der vielen möglichen Formen der Musik, aber eine der aller-schlechtesten und monotonsten, in Bezug auf Charakteristik, Metrik und melodischen und rhythmischen Accent, übrigens auch eine gänzlich veraltete Form.

Dass einzelne geniale Componisten auch in der Form der freien Fuge noch etwas Gutes leisten konnten, beweist nichts gegen das Gesagte; denn der ehemalige berühmte Tänzer Vestris würde ebenfalls in einen Schnürleib eingepresst und mit Courierstiefeln an den Beinen, immer noch leichter getanzt und graciösere Stellungen und Bewegungen ausgeübt haben, als andere Tänzer in Ballkleidern und Ballschuhen diess können. Beweiset diess denn aber, dass Schnürleib und Courierstiefeln

günstige Formen und Verhältnisse für einen Ballettanz darbieten?

Imitation, Nachahmung, theilt man in der Harmonielehre in die strenge genaue und in die freie ein. Wenn ein und dieselbe Stimme ihr Thema wiederholt, entweder auf den gleichen oder auch auf anderen Tonstufen, in ein und denselben oder auch in anderen Tonarten, so ist diess eine blosser Wiederholung. Wenn aber im mehrstimmigen Satze eine andere oder mehrere andere Stimmen dasselbe Thema aufnehmen und fortführen, so ist diess eine Nachahmung, welche streng oder auch nicht streng sein kann. Also ist das Wiedererscheinen derselben oder ähnlicher melodischer Phrasen in derselben Stimme Wiederholung; in einer oder mehreren anderen Stimmen hingegen Nachahmung oder Imitation, welche entweder ganz genau, also streng, oder auch in längeren oder kürzeren Notengeltungen und Sätzen, also nicht ganz genau sein kann, während die anderen Stimmen mit der Begleitung abwechseln.

Eine ganz strenge genaue Nachahmung in allen Stimmen ist der strenge Kanon, wenn aber die Nachahmung nicht ganz genau in jeder Stimme fortgeht, so nennt man diess kanonische Nachahmung, nämlich wenn die Nachahmung einer Stimme nicht genau, sondern mit Zumischung von anderen, dem Thema fremden Noten gemacht wird.

Ein Chor ist das, in welchem jede Stimme ihren eigenthümlichen Gesang hat, und die verschiedenen Stim-

men also gleichsam einen Dialog unter einander bilden. Ein kanonischer oder kanonartiger mehrstimmiger Satz derjenige, in welchem ein Thema, ein melodischer Gedanke sich nach und nach allen Stimmen mittheilt, in solche übergeht, von solchen fortgeführt wird, und jede Stimme denselben ganz oder zum Theil ausspricht, oder auch wenn eine oder mehrere Stimmen solchen fortführen und demselben durch einen geeigneten Zwischensatz die gehörige Beleuchtung geben.

Ist aber jede Stimme nur allein von dem Thema, dem Hauptgedanken, erfüllt, ohne diesen zu zergliedern, zu variiren, zu zertheilen, und ohne einen Gegen- oder Zwischensatz, noch die Zumischung fremder Töne zu gestatten, so entsteht der strenge Kanon, in welchem jede Stimme den zuerst beginnenden Hauptsatz in einer bestimmten Entfernung folgend, Note für Note nachsingt. Fugirte Sätze sind ebenso wie die kanonische Nachahmung, nicht streng. In der strengen Fuge wird aber das Thema streng kanonisch durchgeführt, und zwei solche Thema zugleich durchgeführt, ist die Doppelfuge, drei zugleich, die Tripelfuge, vier zugleich, die vierfache Fuge. Nur hat die Fuge, zum Unterschied vom Kanon, Satz und Gegensatz, also Thema und Contra-Thema, den Führer, Dux und den Gefährten, Comes.

Kanons giebt es zufolge der musikalischen Lehrbücher sehr verschiedene, z. B. per Augmentationis, Diminutionis, Inversionis, climax, Polymorphus, Apertus, Clausus, Cirkelkanons, Räthselkanons, endliche und un-

endliche (vor welcher letzteren Art mich der Himmel gnädig bewahren wolle), und dergleichen mehr. Der berühmte strenge Contrapunktist Albrechtsberger gesteht in seiner Anweisung zur Composition 1790: „dass heute zu Tage solche Künsteleien weniger als ein deutscher Tanz, oder ein Gassenlied geschätzt würden“.

Diese erbärmlichen Künsteleien musikalischer Pedanten hier ganz bei Seite gesetzt, lässt sich der Kanon dennoch auch von einem anderen Standpunkte, und aus einem anderen Gesichtspunkte betrachten, nämlich als die Kunst mit nur einer einzigen Melodie, oder aus nur einem melodischen Gedanken einen mehrstimmigen, z. B. 2, 3, 4 stimmigen Gesang zu bilden, ohne dabei anderer verschiedener Melodien, oder einer sogenannten Contramelodie, zu bedürfen. Hierbei ist aber wie bei jeder musikalischen Composition, die erste, höchste und letzte Anforderung melodischer Wohlklang, melodische Schönheit, ausdrucksvoller Gesang und rhythmische Harmonie des Ganzen. Dass dabei nicht von irgend einer strengen Nachahmung der Stimmen die Rede sein kann, sondern von der allerfeinsten kanonischen Nachahmung, oder vielmehr Wiederholung der ursprünglichen Melodie und Zusammenreihung derselben in verschiedenen Stimmen, mit allen solchen kleineren Verschiedenheiten oder Abänderungen, welche die metrisch-melodischen und rhythmischen Accente, ein richtiges musikalisches Gefühl und ein gebildeter musikalischer Geschmack erfordern, ver-

steht sich von selbst. Die Aufgabe einer solchen ganz freien kanonischen Schreibart bliebe aber immer, eine und dieselbe Melodie, durch deren Eintritt in verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, in die mannichfachsten melodischen Beziehungen zu bringen, und solche dadurch als mehrere von einander verschiedene Melodien dem Ohr erscheinen zu lassen.

Hierüber wäre Stoff genug vorhanden, um eine Anleitung zum Componiren in dieser Art zu schreiben, und bei dieser Aufgabe kann ein Componist beweisen, ob er seinen Sinn für melodische Beziehungen und Melodie-Verwandtschaft ausgebildet hat oder nicht, der Stimmführung nicht zu gedenken.

Strenge kanonische Imitation wird in den Lehrbüchern häufig als mit zur Fuge gehörig betrachtet und behandelt, denn man hält solche in der Fuge für wesentlich nöthig, um einem Fugensatz eine gewisse Einheit zu verleihen und ihm einen bestimmten Charakter zu geben und zu erhalten.

Kanonische Nachahmungen treten allemal etwas später als die vorhergehende Stimme ein, auf verschiedenen beliebigen Tonstufen und bilden eben dadurch verschiedene Intervalle, und verschiedene Relationen mit ein und derselben Melodie. Eben deshalb wurden und werden fast alle strengen Fugen in den sogenannten griechischen oder alten Kirchentonarten, von welchen ich späterhin sprechen werde, componirt, zugleich aber auch mit deshalb, weil man dann weniger Gefahr lief aus der Haupt-

tonart herauszukommen, also recht hübsch mechanisch und handwerksmässig componiren konnte. —

Alle Nachahmung besteht in der Aehnlichkeit nachgeahmter Fortschreitungen melodischer Phrasen, in den verschiedenen Stimmen eines Satzes. Je genauer solche sein soll, um so schwieriger wird solche in den verschiedenen Stimmen, wegen der verschiedenen Relation dieser Stimmen unter sich. Je weniger genau und streng man solche aber macht, desto leichter ist sie zu machen, und immer leichter wird solche, je weniger man sich an das Steigen und Fallen der nachzuahmenden Stimmen bindet. Strenge Nachahmung ist eigentlich nur die Wiederholung eines oder mehrerer melodischen Sätze, in verschiedenen Stimmen.

Frei sind alle Nachahmungen im einfachen Contrapunkt oder, richtiger gesagt, im freien Styl, und diese sind die guten, schönen Nachahmungen, denn diese lassen uns in einer mehrstimmigen Composition ein und denselben melodischen Satz, oder musikalische Phrase, in mannichfaltigen Wendungen, Schattirungen, Abstufungen, mit ein und derselben, oder auch stets veränderter Begleitung derselben, z. B. im Bass oder auch den anderen Stimmen, hören. Dieses Ausspinnen, Nuanciren und Wiederholen einer Melodie, unter stets veränderten Beziehungen und Verhältnissen zu anderen gleichzeitig erklingenden Melodien, ist in der Musik gleichsam dasselbe, was in der Redekunst das Aufstellen z. B. eines Axioms, Paradoxons, Aphorismus ist, welches in einer

Rede näher entwickelt, nach allen Seiten hin beleuchtet, ausgesponnen und praktisch zergliedert wird. Nachahmungen, passende Wiederholungen in anderen Tonbeziehungen, Variationen ein und derselben Melodie sind in der Tonsprache ohngefähr dasselbe, was man in der Wortsprache die Beleuchtung unter einem verschiedenen Lichte nennt, nur dass dieses Licht ein musikalisches ist und nur der musikalischen Empfindung leuchtet. Nachahmungen, in diesem Sinne gebraucht, sind besonders in mehrstimmiger Musik eins der wichtigsten Mittel, um den ungeheuern Reichthum der Melodie zu entwickeln und zu benutzen, aber freilich nur in den Händen geistreicher Melodiker, nicht aber in denen musikalischer Pedanten.

Will man einer guten Melodie, indem man solche gleichsam näher entwickelt und ausspinnt, ihre eigenthümliche Structur und charakteristische Empfindung erhalten, so muss man bei der Nachahmung derselben gleichen Tact, Tempo, Metrum und Rhythmus beibehalten, oder doch wenigstens der charakteristischen Bewegung der Original-Melodie analog bleiben, denn je mehr man sich von dieser entfernt, desto mehr nimmt die Aehnlichkeit der Nachahmung ab, und zwar auch dann noch, wenn die melodische Folge der Töne allein betrachtet, sich auch noch so ähnlich bliebe; auch in den Melodien der begleitenden Stimmen eines mehrstimmigen Satzes muss hierauf grosse Rücksicht genommen werden.

Hierüber Regeln geben zu wollen, würde eben so unthunlich und zweckwidrig sein, als diess in der Rede-

kunst oder Sprachkunst, bei der Aussprache eines Gedankens oder einer Empfindung, und deren Beleuchtung und Zergliederung sein würde, obschon in der Sprache diess mehr eine Verstandessache ist, während in der Tonsprache diess nur allein die Sache des musikalischen Gefühls und Geschmacks des Componisten ist und auch bleiben muss.

Der strenge Kanon als Vocalmusik, mit untergelegten Worten, verwirrt die Aussprache derselben durch die Art und Weise, wie die verschiedenen Stimmen eintreten müssen, macht daher die Aussprache sehr übelklingend, verwirret den Sinn der Worte, und verwandelt den Sinn derselben oft in Gegensinn oder Unsinn, und ist daher aus der Vocalmusik gänzlich zu verbannen.

Wenn nun endlich der Schüler sich durch den Wust der Harmonie- und Compositionslehre vom strengen Satz, mit allen deren Regeln, Verboten, Gegenregeln, Ausnahmsregeln, Lizenzen und Beispielen dazu, im Schweisse seines Angesichtes durchgearbeitet hat, sich nun mit allen mechanischen Mitteln versehen glaubt, um mit Erfolg componiren zu können, und nun auch zum freien Styl übergehen will, was vernimmt er nun? nichts weiter als das offene Geständniss und die ganz offenherzige Erklärung aller seiner Lehrer, er möge doch, wenn er auch alles ihm Gelehrte noch so gut inne habe, doch ja nicht glauben, er könne nunmehr irgend etwas dem Ohre Angenehmes, oder auch nur Erträgliches schreiben, und wird nunmehr auf das fleissige Studium der Partituren

grosser Meister verwiesen, auch ihm zugleich versichert, ohne ein solches fernere und anhaltende Selbststudium helfe ihm das Innehaben aller gegebenen Exempel des Satzes, so wie alle gegebenen Regeln zu gar nichts! mit einem Worte, er wird auf sich selbst, und auf sein eigenes Urtheil verwiesen. Hat nun der Schüler, wie diess der gewöhnliche Fall ist, blos den doppelten Contrapunkt oder strengen Satz erlernt, und kömmt nun sich selbst überlassen zum sogenannten einfachen Contrapunkt oder freien Styl, so erstaunt solcher, fast keine andere als solche Musik zu hören, welche den ihm vorhergegebenen Regeln und Beispielen geradezu entgegengesetzt ist, oder vielmehr, er erstaunt einen freien ungemischten Styl eigentlich gar nicht zu finden, den es auch in der Wirklichkeit gar nicht giebt; denn jeder Terzenlauf der als Sextenlauf, jede Quinte die als Quarte wieder erscheint, ist ja schon eine Umkehrung im Sinne der Contrapunktisten, und sind daher solche Stellen, die in jeder Composition (besonders Terzen und Sexten) vorkommen, wirklicher doppelter Contrapunkt, im Sinne der Harmonielehre.

Neuere Musiktheorien gestehen auch geradezu, dass man nur durch das eigene fleissige Studium der Partituren guter Componisten, also nur durch eigene geläuterte Erfahrung und erworbenen und ausgebildeten Geschmack zur Meisterschaft in der Composition gelangen könne. Diesem möchte ich hinzufügen, dass, wenn der Schüler gleich vom Anfang an die ganze einseitige und falsche

Lehre vom doppelten Contrapunkte bei Seite liegen lässt, und sich gleich an das Studium der Werke anerkannter Meister der Melodie macht, die in deren Werken befindlichen ganz freien Nachahmungen, so wie deren Anwendung des Accentos, in Verbindung mit charakteristischer Melodie, Metrum und Rhythmus beobachtet und nachahmt, er seine Zeit weit nützlicher und besser angewendet haben wird, als wenn er dieselbe mit der Erlernung des strengen Satzes verloren, und den grossen Nachtheil davongetragen hätte, seine natürliche melodische, musikalische Empfindung und seine Phantasie durch dieses Studium zu vertrocknen und zu verknöchern; denn wer gleich Fugen machen lernt, wird sicherlich seinen Sinn für schönen Gesang und melodisch-rhythmischen Ausdruck vernachlässigen, statt auszubilden, vielleicht auch ganz verlieren, indem die Erlernung des Fugenschrittes diess gar nicht zulässt, sondern verhindert. Ferner, wer vor der Erlernung des doppelten Contrapunktes, der Fuge und des strengen Kanons, schon die melodisch-rhythmische Musik des freien Styls in guten Compositionen anerkannter Meister kennen gelernt und ausgeübt hat, der wird seinen besseren musikalischen Geist, ohne welchen ohnehin eine musikalisch-geistige Erkenntniss wahrer Musik unmöglich ist, schwerlich in jenen pedantischen Künsteleien abtödten.

Eben dasjenige, was man in der Musik hart, steif und trocken, nämlich steife Modulation, steifer, unfließender Gesang u. s. w. nennt, entsteht grösstentheils aus der

Art und Weise des Studiums des doppelten Contrapunktes, der Fuge und des Kanons, nämlich der Art, wie solches gelehrt wird. Eben dadurch verliert ein gelehrter Contrapunktist den zarteren Sinn und das zartere Ohr für Melodie, also für die eigentliche wahre Musik, und gewöhnt sich mehr und mehr an Tonfolgen, die den Namen einer Melodie gar nicht verdienen, indem solchen Thema's der eigentliche melodische Zusammenhang, die wahre melodische Verbindung der Töne unter sich, der naturgemässe Gesang fehlt, weil Töne sich folgen, die sich erst folgen könnten, wenn die dazwischenliegenden vorher erschienen wären.

Alle in der Harmonielehre gegebenen Regeln erklären nichts über die eigentliche Grammatik der Musik, nämlich über die Wirkungen von Tact, Tempo, Metrum, Charakteristik der Bewegung, der Melodie, der Accente und des Rhythmus, ja solche erklären noch nicht einmal die Hälfte der selbst im strengen Satze vorkommenden Fortschreitungen in allen denen Fällen, wo solche nach der Harmonielehre als regelmässige Fortschreitungen weder zu erklären, noch zu rechtfertigen sind, weil solche in keins der bis jetzt aufgestellten Harmonie-Systeme passen. Die Herren Harmonielehrer suchen zwar durch gewisse Benennungen und gelehrt klingende Worte, wie z. B. Wechseltöne, Wechselnoten, melodisch durchgehende Noten, zufällige Noten, Vorschläge, Nachschläge, Vorhalte, Nachhalte, harmoniefremde Töne, zufällige Dissonanzen, Durchgänge, Verzierungen u. s. w. zu hel-

fen, und schaffen sich dadurch die ihnen unmögliche Erklärung dieser Töne vom Halse, allein sie machen damit die Sache nicht klar, sondern gestehen nur unwillkürlich den Irrthum und die Unvollkommenheit ihrer Lehre ein.

FREIE COMPOSITION.

Eben so wie man eine Sprache nicht allein durch Uebung sprechen lernen soll, sondern auch um als Redner oder Schriftsteller in derselben auftreten zu können, man sich auch die Grammatik und Rechtschreibung derselben aneignen muss, eben so sollte eigentlich die Lehre vom Satze das grammatikalische Studium der Musik und die richtige Schreibart derselben bedeuten, und eigentlich auch verleihen. Aber eben so wie man eine Sprache zwar richtig sprechen und schreiben gelernt haben kann, ohne damit im Stande zu sein, eine gute Rede halten zu können, oder einen gediegenen schriftlichen Aufsatz liefern zu können, eben so kann man die musikalische Setzkunst nach allen Regeln der Schule inne haben und schulgerechte Sätze mit Leichtigkeit entwerfen können, ohne deshalb im Stande zu sein eine Composition zu liefern, die das Ohr ansprache, oder auch nur einigermaßen den Namen einer schönen Composition verdiente, geschweige denn höhere Ansprüche hätte.

Viele Musiker von Profession haben von jeher geglaubt, und glauben auch noch, dass wenn man den sogenannten reinen Satz gelernt habe, so hätte man auch die Musik als Kunst ganz inne, und wäre darin zu Hause.

So wie ein jeder die mechanischen Regeln der Sprachgrammatik erlernen kann, so kann auch jeder, der Fleiss und Ausdauer darauf verwendet, die mechanischen Regeln der musikalischen Setzkunst sammt ihren Regeln und Künsteleien erlernen; es sind diess eben nicht so schwierige Dinge; auch einem Taubstummen kann man solche lehren, und er wird auf dem Papier jeden Augenfehler gegen die Schulregeln zu vermeiden und auch bei Anderen zu rügen wissen, jedoch niemals im Stande sein, einen für das Ohr auch nur einigermaßen angenehmen Satz, vermöge dieser erlernten Schulregeln, zu setzen.

In jeder Kunst erwirbt man sich nur durch eigenen Fleiss und anhaltende Uebung die mechanischen Kunstgriffe, und eignet sich solche nach und nach zur Fertigkeit an. So wie in der Dichtkunst, ist auch in der Tonkunst vielseitige Uebung nöthig, um jede Empfindung festhalten und in passender Weise und Form ausdrücken, aufschreiben und mittheilen zu können. Um aber den Namen eines guten Componisten, eines Tondichters zu erwerben, um ein wirkliches Tongedicht zu entwerfen und auszuarbeiten, das heisst, um ein Meister der Tondichtkunst zu sein, dazu gehört, so wie in allen den anderen schönen Künsten, noch etwas mehr, nämlich geläutertes Tongefühl, selbsterworbener Geschmack, verfeinertes Empfindungsvermögen, geniale Phantasie und zugleich die erworbene und ausgebildete Fertigkeit, die in der Tiefe des Gemüthes erklingenden Melodien deut-

lich aufzufassen und dergestalt festzuhalten, dass sich solche dem Bewusstsein klar und deutlich darstellen; ferner dieselben mit allen deren Eigenthümlichkeiten und Schönheiten zu einem Ganzen zu vereinigen und dieses in allen seinen Theilen zu vollenden, ohne dem Total-Ausdruck dadurch zu schaden. Ob ein so entworfenes und vollendetes Tongedicht eine ganze Oper, eine Sinfonie oder auch nur ein Lied ist, ist gleichviel, denn jedes wirkliche Tongedicht erfordert die gleiche Reife und Vollendung.

Nur durch einen auf solche Weise ausgebildeten Tonsinn gelangt man zu der tieferen Kenntniss und Einsicht der Tonsprache, nämlich zu der höheren Erkenntniss und Ergründung der Wirkungen, die in der Natur der melodischen Tonverhältnisse begründet sind, und sich auch nur aus diesen, nicht aber aus arithmetischen Zahlenverhältnissen ableiten und erklären lassen, denn keine Schulregel, keine geometrische Demonstration kann eine Tonfolge als gut hinstellen, welche unserem Ohr, und folglich unserer musikalischen Empfindung zuwider ist, eine solche ist und bleibt schlecht, trotz allen Schuldemonstrationen.

Nur die unbefangene Beobachtung der Natur der Töne und deren Beziehungen zu einander, so wie deren Erforschung, verbunden mit einem natürlichen durch Uebung mehr und mehr ausgebildeten und geläuterten Sinn für Tonverhältnisse, verleihen das reinere, höhere, richtigere musikalische Gefühl, den Sinn für schöne aus-

drucksvolle Melodie, die musikalische Beurtheilungskraft. Eine mit solchem Sinn erworbene musikalische Fertigkeit führt zu der höheren Compositions-kunst, zu der wahren Tondichtkunst; niemals aber wird diess die erworbene blosse Fertigkeit im Satze, im Sinne der Harmonielehre, oder die blosse Fertigkeit des Spiels auf einem Instrumente vermögen, denn die höhere Erkenntniss der Musik als schöne Kunst und Wissenschaft ist geistiger Natur, und hat nichts mit der mechanischen Kenntniss der Harmonielehre zu thun.

Hieraus erklärt es sich auch ganz genügend, wie man ohne einige Schulübung im Satze, ohne irgend ein Studium des doppelten Contrapunktes auf gewöhnliche Art und Weise gemacht zu haben, dennoch in jenem höheren Sinne, ein viel besserer und eigentlicher Kenner der Musik sein kann, als so Viele Derjenigen, welche die ganze Harmonielehre mit allen ihren Widersprüchen im Schweisse ihres Angesichtes durchprobirt haben, und gerade deshalb den eigentlichen Geist der Musik nie erfassen konnten, weil (ich sage diess mit dem aufrichtigsten Bedauern und wahrer Theilnahme) Solche zum Lohn alles ihres Fleisses nur ein abgetödtetes Gefühl für wahre schöne Melodie, eine vertrocknete musikalische Phantasie und ein eingeschrumpftes musikalisches Gefühl eingeärntet haben, ohne zu wissen und begreifen zu können, wie diess eigentlich zugegangen ist; denn ihnen ist die Composition nur eine blosse Verstandessache, die Harmonie zum arithmetischen Rechenexempel geworden, an welchem die

naturgemässe musikalische melodische Empfindung wenig oder gar keinen Antheil mehr hat. Diese sind freilich im gewöhnlichen gangbaren Sinne des Wortes gute Harmoniker, gründliche Musikkenner, Kritiker und Componisten ex professo geworden, und zählt deren Deutschland sehr viele und mehr als andere Länder, solche gelahrte Harmoniker, denen aber leider die eigentliche höhere melodische Schönheit eben so fremd, als vielen Versdrehern die höhere Schönheit der Poesie ist.

Das erste Bedürfniss für einen Schüler, der sich der Musik widmen will, ist geläufig singen zu lernen, gleichviel ob er eine gute Stimme hat oder nicht; denn etwas Stimme hat jeder Mensch, der nicht heiser geboren worden ist, und aller Musikunterricht sollte mit melodischem Unterricht beginnen, denn bei dem Studium einer jeden Kunst oder Wissenschaft, bei der Erlernung jeder Fertigkeit, muss man mit dem Einfacheren beginnen, und erst wenn man diess gehörig aufgefasst und begriffen hat, stufenweise zu dem Zusammengesetzten, Complicirten übergehen, um auch diess zu erfassen und zu begreifen.

In der Compositionslehre sollte man anfangen mit dem Niederschreiben einstimmiger Melodie, ohne irgend eine Begleitung, damit man sich erst die einfacheren Begriffe und nähere Einsicht über Fortschreitung, Interpunction, Accent, Tempo, Tactmaass, charakteristische Bewegung, Metrum und Rhythmus verschaffe und aneigne, denn alles diess ist ungleich complicirter, unklarer und

schwieriger aufzufassen bei mehrstimmiger Melodie, im sogenannten mehrstimmigen Satze.

Damit sollte man fortfahren, bis man selbst singend anfängt, melodisch zu denken, nämlich eigene melodische Gedanken und ganze melodische Phrasen zu erfinden, solche festzuhalten, niederzuschreiben und im richtigen Tactmaass metrisch und rhythmisch richtig zu accentuiren, zu verbinden und an einander zu reihen, also ganze melodische Sätze zu erfinden. Dann diese Sätze in die verschiedenen Tactarten, mit demgemäss verändertem Metrum und Notengeltungen zu versetzen, veränderte metrische und rhythmische Perioden dadurch zu bilden, und so das verschiedene Tactmetrum und die allgemeine Metrik zu beobachten und zu studiren. Ferner das Tempo der Melodie zu verändern, und dadurch die Wirkung ein und derselben Melodie in verschiedenem Zeitmaass, und die dadurch sich ändernde Interpunction und Accentwirkung, welche mit veränderter charakteristischer Bewegung sich stets ändert, näher zu beobachten und deren Wirkung zu studiren.

Denn eben so wie ein Componist, der die charakteristische Eigenthümlichkeit des Instrumentes, für das er setzen will, nicht kennt, für dasselbe etwas schreiben wird, was der eigenthümlichen Wirkung des Instrumentes nicht entspricht, und daher nicht in passender Weise auf demselben vorgetragen werden kann, eben so wird auch ein Componist, der nicht selbst singen kann, oder in dessen Ohr und Gemüth, falls er die Stimme verloren hätte,

der wahre Gesang nicht erklingt, der daher die Eigenthümlichkeit der menschlichen Stimme und deren Vortrages im Gesange nicht empfindet, für die menschliche Stimme nicht passend und gut componiren können, denn er wird das Charakteristische des menschlichen Gesanges gänzlich verfehlen, und gerade da, wo er melodisch schön und fließend gesetzt zu haben glaubt, melodisch unbeholfen, steif und hart geworden sein; gerade hierin liegt die Ueberlegenheit der italienischen Componisten, verglichen mit den deutschen. Nur durch das eigene Ohr und das öftere Hören vorzüglicher Sänger und Sängerinnen, bildet man sich in der eigenen Brust das Gefühl für schöne Melodie aus, und erwirbt man sich die feinere und zartere Empfindung für schönen, ausdrucksvollen, fließenden Gesang. Wer sich dieses feinere musikalische Gefühl nicht erwirbt und ausbildet, wird zwar für Instrumente Sinfonien, Concerte, Sonaten oder Contrapunkte, Fugen u. s. w. schreiben können, aber sein Gesang, seine Melodien werden matt, erkünstelt, steif oder gesucht, schwülstig, barock sein, und niemals werden solche den Namen eines schönen Gesanges verdienen, der unser Ohr fesselt, unsere Empfindung ergreift, sondern sie werden jedes unbefangene Ohr bald ermüden.

Schöne Melodie, schöner Gesang ist dasjenige, was die Musik erst zur Tonsprache macht und allen Menschen fasslich und verständlich ist, indem jeder Mensch das Gefühl dafür in seiner Brust hat. Melodie ist und bleibt daher das Wesentliche in aller Musik und sollte es daher

auch in jeder Composition sein. Wer ausdrucksvolle Melodien, wirklich schönen Gesang erfinden und auf Papier richtig niederschreiben kann, der hat das Wesentlichste und die Hauptsache der ganzen eigentlichen Setzkunst inne. So leicht es auch Vielen scheinen mag, gute, schöne Melodien zu erfinden, so ist doch zu einem schönen, leicht fasslichen, fließenden und ausdrucksvollen Gesang, der nicht bloß declamirt, sondern das Ohr des Zuhöres fesselt und dessen Gemüth mit mannichfach motivirten Empfindungen durchdringt und hinreisst, noch mancherlei erforderlich, was vorhergegangenes Studium und ein sehr ausgebildetes musikalisches Gefühl und Urtheil bedingt, z. B. die richtige Benutzung und Anwendung der melodischen, metrischen und rhythmischen Accente, die charakteristische melodische und die rhythmische Bewegung, die passende modulatorische Fortschreitung der Melodie, die Erreichung des höheren Wohlklanges durch rhythmische Harmonie, und noch manches Andere.

Zu der schnellen Auffassung mehrstimmiger Musik muss sich das Ohr des Schülers durch vielfältige Uebung nach und nach ausbilden, gleichsam erst dazu reif werden; einen mehrstimmigen, z. B. vierstimmigen Satz, in welchem jede Stimme einen eigenthümlichen verschiedenen Gang hat, gehörig zu unterscheiden und aufzufassen, und doch auch zugleich den ganzen Satz zu erfassen und richtig zu beurtheilen, dazu gehört schon viel Uebung und ein ausgebildetes musikalisches Ohr, denn die Combinationen eines mehrstimmigen Satzes sind

oft sehr complicirt. Diejenigen, die ihre musikalischen Studien und Uebungen gleich mit der Accordlehre, also dem mehrstimmigen Satze beginnen, erschweren sich daher nicht nur das Studium der Musik ganz ungemein, sondern gelangen auch gar nicht dahin, ihren natürlichen Sinn für Melodie zu entwickeln, und ersticken, verderben oder tödten solchen ab, so wie auch zugleich ihre Empfindung für die feineren musikalischen Beziehungen. Kirnberger sagt in seiner Kunst des reinen Satzes: „Ein Theater-componist muss mehr wissen, als alle Doppel-contrapunktisten zusammen, denn der freie Styl (der einfache Contrapunkt) sei ein eben so grosses Studium, und habe eben so feste und gewisse Regeln als der gebundene Styl; durch den freien Styl erhielt die Musik aber erst den höchsten Grad der Vollkommenheit und tausendmal mehr Mannichfaltigkeit, sowohl in der Melodie als in der Harmonie.“ Ich kann nicht umhin bei dieser Gelegenheit meine Leser zu versichern, dass der würdige Kirnberger, der in neuerer Zeit von manchem Autor als ein Pedant geschildert und verschrieen wird, in seinem Werke „die Kunst des reinen Satzes“ eine ungleich tiefere Kenntniss, und ungleich freiere und höhere Ansichten über Musik entwickelt, als die meisten Herren Autoren neuerer Zeit in ihren musikalischen Lehrbüchern durch ihr oberflächliches Geschreibsel an den Tag legen. Dass auch Kirnberger in seiner Accordlehre befangen war und auch sonst einige irrige Ansichten hatte, lässt sich nicht leugnen, aber warum will man die sonstigen tiefen musi-

kalischen Einsichten des Mannes nicht anerkennen, und diesem in so mancher Hinsicht ausgezeichneten Lehrer der Musik nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen?

Ein guter Componist, ein wirklicher Tondichter hat kein sinnliches Ideal vor sich, das er zu verwirklichen streben könnte; die Töne, welche ihm die Natur in seiner eigenen Stimme oder in vollkommen erklingenden Körpern darbietet, sind kein eigentliches Vorbild, sondern nur Elemente der Tonsprache, ohngefähr wie die articulirten Sprachlaute die Elemente der Wortsprache sind; der Verstand bildet aus diesen Sprachlauten Worte und Begriffe und auf diese Weise die Wortsprache.

Die menschliche musikalische Empfindung reihet die Töne zu melodischen Phrasen, die einen musikalischen Sinn haben, zusammen, und bildet so im Verein mit einer Menge von musikalischen Ausdrucksmitteln, wie z. B. Tactmaass, Zeitmaass, musikalischer Accent, Modulation, Rhythmus, woran die Wortsprache weit ärmer ist, als die Tonsprache, welche auch dann noch, wenn die Wortsprache sich in der Schilderung und im Ausmalen der Empfindungen erschöpft hat, Gefühle und Empfindungen auf die mannichfaltigste Weise und mit unerschöpflicher Abwechslung ausdrücken kann.

Die Tonsprache drückt Gefühle und Empfindungen aus, aber sie beschreibt, schildert und zergliedert nicht wie die Wortsprache, sie spricht nur zu der Empfindung oder zum Gefühl, und dadurch zum Herzen, niemals aber zum Verstande und zur Einbildungskraft. Wenn sonst

berühmte und ausgezeichnete Componisten in Oratorien, Sinfonien oder ähnlichen Compositionen, durch sogenannte musikalische Malerei, Naturbegebenheiten oder menschliche Handlungen auszudrücken oder darzustellen suchten, so haben solche entweder einem verdorbenen Modegeschmack huldigen, oder sich eine Auszeichnung vor anderen Componisten erringen wollen, dadurch aber nur bewiesen, wie unpassend diess ist, und wie unvollkommen und einseitig ihre eigenen Begriffe von der Musik als schöne Kunst, wie unreif ihre Beurtheilungskraft über die Wirkung und Grenze der Tonsprache war, und wie sehr ihnen noch die tiefere Einsicht in den eigentlichen Charakter der Musik und die höhere Kunstanschauung, der feinere Sinn für Tonbeziehungen fehlte.

Auch menschliche Charaktere kann die Tonsprache nur in so fern andeuten, als solche die verschiedenen ruhigeren oder leidenschaftlicheren Ausbrüche menschlicher Empfindungen, in den verschiedenen Lagen des Menschen, oder bei verschiedenen menschlichen Handlungen, nur im Allgemeinen durch Töne und deren charakteristische Verbindung mit Zeitmaass, Metrum und Rhythmus ausdrückt, z. B. die religiösen Empfindungen des Menschen durch ernste religiöse Kirchenmusik, die Empfindungen bei dem Tanze durch Tanzmusik, die Empfindung des Marschirens durch das Tempo und den Rhythmus eines Marsches, kriegerische Empfindungen durch Militairmusik, und die vielfachen andern einfachen oder gemischten, ernsten oder traurigen oder komischen und heiteren Empfindungen des Menschen

durch den Opernstyl. Alles diess kann aber nur die Melodie mit ihren Accenten, und in Verbindung mit den metrischen und rhythmischen Ausdrucksmitteln erreichen, weil nur die Melodie Empfindungen auszudrücken vermag. Durch mechanische Künsteleien des doppelten Contrapunktes kann man nichts von alledem ausdrücken, weil diess kein Ausdrucksmittel der Empfindung, sondern nur Combinationen des calculirenden Verstandes sind und bei dem Zuhörer auch keine Empfindungen erregen können, man müsste denn den bloß sinnlichen Eindruck des Klanges der Intervallencombinationen auf das Ohr, Empfindung nennen wollen.

Derjenige Componist, der mit dem Zauber seiner Töne die Empfindung des Zuhörers ergreifen, fesseln und damit gleichsam durchströmen will, muss bei dem Entwerfe und der Ausarbeitung oder Vollendung seiner Composition in der eigenen Brust auf das lebendigste und tiefste von der Empfindung, die er durch Töne ausdrücken will, ergriffen und durchdrungen und von seinem Vorhaben begeistert sein. Nur dann, wenn sein Gemüth so ergriffen und seine Gefühle und Empfindungen so belebt und begeistert sind, werden sich ihm Töne und Tonfolgen offenbaren, welche seine Empfindung musikalisch wahr und naturgemäss ausdrücken, und dann wird auch seine Composition, bei gehörigem Vortrag derselben, die Zuhörer ergreifen und in deren Gemüth gleichsam unwiderstehlich eindringen.

Das Geständniss, dass eine Melodie, welche eine Em-

pfundung schön und mit aller Kraft der Wahrheit ausdrückt, bis in das innerste Mark der Seele eindringe, ist schon alt, und ist es dabei ganz gleichgültig, ob eine solche Melodie von einem Professor musices oder einem sogenannten Laien erschaffen wird; eine solche aus dem Gemüth des Componisten mit der allmächtigen Gewalt der Wahrheit ausgedrückte Empfindung ergreift selbst die Gemüther musikalischer Pedanten auf eine diesen, so zu sagen, unbewusste Art und Weise, mit unwiderstehlicher Gewalt.

Ist aber der Componist von keiner Empfindung ergriffen und durchdrungen gewesen, und hat er ohne Inspiration und gleichsam mechanisch componirt, so wird sein Werk eine blosse Intervallencombination sein und niemals das Gemüth des Zuhörers fesseln, ja selbst dann nicht, wenn es gelingt, denselben durch sogenannte harmonische Effecte für den Augenblick zu blenden und zu überraschen. Das hier Gesagte gilt von allen möglichen Gattungen der Composition. Singt eine Vocalcomposition nicht schon ohne Worte, tanzt eine Tanzmusik nicht schon im Ohre und der Empfindung des Hörers, auch ohne Tänzer, marschirt ein Militairmarsch nicht im Ohre desselben auch ohne Soldaten, so ist diess Alles weder wahrer Gesang, noch wahrer Tanz, noch wahre Militairmusik.

Eben nur hierin liegt das eigentliche grosse Geheimniss, für alle Zuhörer auf die Dauer wirkungsvoll und ergreifend zu componiren; dazu verhilft aber keine unserer

jetzigen Harmonielehren, kein doppelter Contrapunkt und keine Beispiele des künstlichen Satzes, sondern nur die selbsterworbene Ausbildung des feineren musikalischen Gefühles, berichtigt, oder wenn ich mir den Ausdruck erlauben darf, raffinirt, durch das Studium der gelungenen Werke melodisch genialer Meister aller Zeiten. Wenn auch für unsere moderne Instrumentation die älteren Meister vor Mozarts Zeit kein Vorbild geben können, so sind doch deren gute Werke der Vocalcomposition, und namentlich der religiösen Musik, sehr zu berücksichtigen.

Der sogenannte galante Styl früherer Zeiten passt freilich für uns jetzt nicht mehr, aber auch aus den besseren Werken dieser Gattungen, welche seit den letzten hundert Jahren geschrieben wurden, lässt sich Manches ansehen, besonders in Bezug auf Melodik, Metrum und Rhythmus, so z. B. giebt es eine Menge Tanzmelodien aus dieser Zeit, welche an Charakteristik und Rhythmik viele der jetzigen übertreffen. Die damaligen modischen Formen sind freilich jetzt nicht mehr zu berücksichtigen, allein der Kern, die gute Melodie veraltet nie.

Ein solches Studium der Wirkung und des Effects der guten Musik der vorzüglichsten Meister aller Zeiten, in allen deren Formen und mit vorzüglicher Rücksicht auf die Melodik und Rhythmik derselben, ist freilich ein ganz anderes, als das handwerksmässige Studium des doppelten Contrapunktes, der Fuge und des Kanons, verschafft eine ganz andere Ansicht und Kenntniss von den

Naturgesetzen der Tonsprache, und bildet den Geschmack und die höhere musikalische Befähigung aus.

Auf diese Weise erwirbt man am sichersten und schnellsten die Fertigkeit, die in den Stunden eigener Begeisterung entstehenden musikalischen Empfindungen aufzufassen, festzuhalten, zu gestalten und wahr und richtig auszudrücken.

Mit einiger Naturanlage gelangt man durch anhaltende Uebung nach und nach zu einer solchen Ausbildung des Tonsinnes, dass man sich mehrere Melodien, sammt deren Modulation und dem Ausdruck der verschiedenen Stimmen, so wie auch die Instrumentalwirkung eines ganzen Orchesters im Geiste gleichsam vorschweben oder vor-klingen lassen, ja dass man eine ganze Oper mit allen deren Schönheiten oder Unvollkommenheiten des musikalischen Ausdruckes, und deren Wirkung schon im Geiste oder der Phantasie sich erklingen lassen und im Voraus empfinden kann. Diese Fertigkeit, die melodischen Beziehungen und Verschlingungen einer mehrstimmigen Musik mit Leichtigkeit zu erfassen und der Empfindung gemäss fortzuführen, dabei aber stets mit einer gewissen Sicherheit zu überschauen, ist derjenige sichere Ueberblick, welchen man eigentlich und zwar mit Recht von einem Kapellmeister, Chordirector oder Orchesterdirigenten verlangt, und dessen er auch ausser seiner sonstigen musikalischen Befähigung bedarf.

Auf einem solchen Standpunkte der Uebersicht angeht, erfasst man nun leichter die eigentlichen Geheim-

nisse wirkungsvoller Composition und dringt in den wahren und eigentlichen Geist derselben, in den gelungenen Werken grosser Meister mehr und mehr ein, gelangt aber auch dadurch zur eigentlichen höheren Weihe der Tondichtkunst.

Wer sich diesen Standpunkt der höheren musikalischen Erkenntniss nicht erwirbt, bleibt bei dem Studium der Werke Anderer, besonders älterer Meister, nur allzu leicht an den contrapunktistischen Künsten, an einzelnen Effecten der Modulation oder der Accordfolge, oder anderen Formen einer solchen Composition kleben, ohne deren eigentliche Schönheit zu erfassen, und verliert sich in der Nachahmung solcher Formen oder Effecte. Denn alles Bestreben, einzelne Stellen oder Sätze aus den Werken genialer Meister, welche von der musikalischen Welt als schön, gelungen oder effectvoll anerkannt sind, zu benutzen oder anzuwenden, führen nur zu einer blinden einseitigen, Nachahmung der Manier, der Form, der Schreibart oder des Styls solcher Meister, und erwecken nicht, sondern tödten die eigenthümliche Empfindung des so Componirenden. Der originelle, eigenthümliche geniale Menscheng Geist giesst seine originellen eigenthümlichen musikalischen Gedanken in ewig neue und wechselnde Formen, wählt die dazu passenden und bildet solche mehr und mehr aus, und seine motivirte Empfindung findet auf diese Weise, oder vielmehr eben dadurch, auch stets die passenden metrischen, melodischen und rhythmischen musikalischen Ausdrücke. Bei der Vocalmusik

erwecken die Worte des Gedichts durch deren eindrucksvolle Schilderung oder Beschreibung die Empfindung schon hinreichend genug; bei der Instrumentalmusik spinnt sich die vorschwebende eigenthümliche Empfindung während der Composition, durch die Wendungen der Melodie und den Wechsel der Instrumentalstimmen, gleichsam von selbst fort.

Ohne irgend eine vorschwebende eigenthümliche Empfindung des Componisten, bringen aber alle Bemühungen, effectvoll zu componiren, doch keinen, oder auch wohl gar einen demjenigen, welchen der Componist beabsichtigte oder erreichen wollte, ganz entgegengesetzten Effect hervor. Ein solcher Componist ohne eigenthümliche Empfindung ist aber auch kein Tondichter, sondern nur ein musikalischer Compiler, wie es derselben auch in der Wortsprache genug giebt.

Das Erschnappenwollen der musikalischen Ideen anderer Meister, die Hascherei nach musikalischen Effecten, straft sich glücklicher Weise aber schon von selbst, denn je mehr man nach dem Effect hascht, desto weniger lässt sich solcher erhaschen.

Zu solchen Effecten gehört das allzustarke Herausheben der Accorde durch unnöthige oder unpassende Verstärkung derselben mit allen nur möglichen Orchesterinstrumenten, gehäufte, frappante, oder gar grelle Modulationen, sinnwidriges Abbrechen eines angefangenen Thema, allzuüppige Instrumentation, besonders bei der Begleitung des Gesanges, künstlich berechnete harmonische

Effecte des mehrstimmigen Satzes, welche unmotivirt auf einander folgen, allzucomplicirte gleichzeitige Bewegung der Stimmen, nämlich wenn fast jede Stimme, jedes Instrument, einen verschiedenen melodischen Gang und ein verschiedenes Metrum hat, und doch sich alle zugleich bewegen, wodurch der ganze Satz so complicirt und mit Tönen überladen wird, dass ihn das Ohr nicht mehr fassen kann, und zwar um so weniger, wenn Accordfolgen im schnellen Wechsel sich rasch auf einander folgen, oder gar zugleich in rascher Folge stark moduliren, sich dadurch einander gleichsam ersticken und dadurch zugleich die Tonart jeden Augenblick verändern.

Alles dieses, wenn es nicht mit gehöriger Motivirung und Abstufung auf einander folgt, thut dem Ohre und der musikalischen Empfindung eben so weh und beleidiget es eben so sehr, wie grell und ohne gehörige Abstufung zusammengehäufte Farben in einem Gemälde dem Auge wehe thun und solches beleidigen, und eben so wenig als ein solches zweckwidriges Aufeinanderhäufen der Farben ein gutes Gemälde bildet, eben so wenig vereinigen sich die auf eine solche Weise auf einander gehäuften Töne und Tonmassen zu einem Tongedicht.

Bei jeder Vocalmusik spricht der Text, wenn sich solcher zu einer musikalischen Composition eignet, dasjenige aus, und beschreibt auch diejenige Empfindung, von welcher das Gemüth erfüllt sein soll; eine schöne Melodie durchdringt aber das Gemüth mit dieser Empfindung auf mannichfach abwechselnde Art und Weise

und ergreift uns wunderbar durch ihre Kraft und ihren Zauber.

Ein guter Componist muss eben so wie ein guter Dichter immer klar, fasslich und natürlich in seinen Werken bleiben, und selbst bei dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaften, den complicirtesten und sonderbarsten Empfindungen doch naturgetreu bleiben; denn nur dadurch bleibt die poetische und musikalische Wahrheit und allgemeine Verständlichkeit möglich und wird allgemein fasslich; nur dadurch sichert er die classische Unsterblichkeit für seine Werke. So wie in der Poesie eine gewisse dunkle Mystik dieselbe ungeniessbar macht, eben so und noch mehr macht eine unklare musikalische Mystik der Melodie die Musik ungeniessbar.

Die vereinigte Masse aller Orchesterinstrumente darf nicht fortwährend zusammen wirken, denn sonst wird solche zu einem musikalischen Lärm. Diese heut zu Tage beliebte Art, das Orchester in Verbindung mit den hervorstechendsten Instrumenten, als Pickelflöten, Trompeten, Posaunen und grossen Trommeln zu gebrauchen, ist die allerunvortheilhafteste, die es nur geben kann; man beraubt sich auf diese Weise selbst aller Hülfsmittel und aller Abwechselung des Orchestereffects und der abwechselnden Charakteristik der Instrumente, so wie der zarteren und feineren Tonabstufungen in der Tonmasse des Orchesters, denn alle melodischen Sätze gleichen sich dann wenigstens in dieser Hinsicht fast gänzlich.

Alle Gattungen der Composition im freien Styl lassen

sich, abgesehen von deren Form oder Vielstimmigkeit auf drei Hauptarten zurückführen und in drei Klassen theilen, nämlich

1) in solche, welche man blosse sinnliche Compositionen nennen könnte, indem solche entworfen sind, um blos dem Ohre zu schmeicheln, solches durch allerhand angebrachten Effect zu kitzeln, in welchen gar keine eigenthümliche zusammenhängende Empfindung sich ausspricht, und die daher auch die Empfindungen des Zuhörers nicht ansprechen, noch in sein Gemüth dringen können.

2) In solche, mit welchen weder die menschliche Empfindung noch das aesthetisch musikalische Gefühl in Berührung kommt; diess sind die sogenannten Verstandescompositionen, oder musikalisch arithmetischen Compositionen, wozu die grosse Mehrzahl der doppelten Contrapunkte, Fugen und Kanons gehören; diese kitzeln nicht einmal das Ohr, sondern beleidigen es oft, Melodie existirt darin nicht, oder ist wenigstens dem Calcul ganz untergeordnet, weil solche Compositionen eigentlich mehr für das Auge auf dem Papier, als für das Ohr geschrieben sind. Das Erkennen von deren Werth oder Richtigkeit auf dem Papier ist aber speculativ; die Melodie ist aber keine Speculation.

3) Endlich diejenigen Compositionen, welche menschliche Empfindung verbunden mit musikalischem Gefühl eingab, welche aus dem Gemüthe kommen und in das menschliche Gemüth eindringen.

Die mehrsten vorhandenen Compositionen umfassen

die ersten beiden Klassen, gehören zu der einen oder der anderen.

Viele umfassen gewissermassen alle drei Klassen oder sind aus diesen drei Klassen gemischt.

Eine geringere Zahl entspricht der dritten Klasse, und diese allein sind wahrhaft classische Musik, geschrieben für alle Zeiten und für alle Menschen.

Das Geständniss, dass in keiner Kunst die Theorie schwächer, unzureichender und sich selbst widersprechender sei als in der Musik, ist schon alt, und wird oft gehört. Lehrbücher verweisen auf mechanische Regeln und auf harmonische Structur, aber Alles, was sie lehren, ist höchst relativ und widerspricht sich in jedem Augenblick selbst. Nach allen Uebungen im Satze bleibt der Schüler sich selbst überlassen, und der ewige Refrain ist, studire nur die Werke grosser Meister. Hierbei hilft ihm aber bei der Prüfung dieser so unendlich verschiedenen Compositionen, nur seine eigene Empfindung, seine eigene Beurtheilung. Wäre er gleich anfänglich hierauf verwiesen worden, so würde er ungleich weiter gekommen sein, ohne sich vorher mit dem Ballast des doppelten Contrapunktes beladen, und ohne seinem natürlichen melodischen Gefühl geschadet zu haben.

CONSONANZ, DISSONANZ, QUINTEN, OCTAVEN.

Was in der Musik eigentlich eine Consonanz oder eine Dissonanz sei, darüber wird man im Zweifel verharren, selbst nachdem man alle musikalischen Lehrbücher durch-

studirt hat, welche seit der Erfindung der Buchdrucker-kunst die Druckerpresse bis zu dem heutigen Tage an das Licht der Welt befördert hat, und die Zahl dieser Lehrbücher ist nicht etwa klein, sondern steigt in die Hunderte.

Manche Lehrbücher sagen, Dissonanzen seien Unordnungen, Consonanzen hingegen Ordnungen, welche jene Unordnungen wieder aufheben und zur Ordnung führten.

Andere sagen, Consonanzen seien Wohllaute, Dissonanzen aber Uebellaute und würden so genannt, weil erstere dem Ohre schmeichelten und es vergnügten, letztere hingegen das Ohr beleidigten und ihm Missvergnügen verursachten.

Wieder Andere sagen, eine Consonanz sei ein vollkommenes Intervall, welches wohlklinge, das Ohr beruhige und fortschreiten könne, wie es demselben gefällig sei; eine Dissonanz hingegen sei ein unvollkommenes Intervall, welches übelklinge, das Ohr beunruhe und nicht fortschreiten könne, wie ihm gefällig sei, sondern in eine Consonanz resolvirt oder aufgelöst und verwandelt werden müsse.

Zu den vollkommenen Consonanzen rechnen manche den Grundton, dessen Octave und reine Quinte, die Terz und Sexte hingegen zu den unvollkommenen Consonanzen, alle anderen Intervalle hingegen zu den Dissonanzen und versichern, solche müssten im Satze stets als Dissonanzen behandelt werden.

Andere rechnen die Quarte noch zu den Consonanzen,

lehren jedoch, solche müsse bei der Praxis im Satze, bei deren Fortschreitung, fast immer als Dissonanz behandelt werden.

Noch Andere behaupten, die Quarte sei und bleibe eine Dissonanz, man möge solche in der Fortschreitung behandeln wie man wolle. Diejenigen, welche grosse und kleine Terzen und Sexten zu den unvollkommenen Consonanzen gerechnet wissen wollen, wollen solche als Consonanzen behandelt haben, weil solche sowohl klein als gross consonirten.

Wieder Andere sagen, die Quarte habe die beiden Geschlechter des Consonirens und Dissonirens (sei also ein musikalischer Hermaphrodit) und werde eben deshalb von Einigen zu den Consonanzen, von Anderen zu den Dissonanzen gerechnet. Ueber dieses vermeintliche Doppelgeschlecht der Quarte, und die Frage, wohin man solche rechnen müsse, ist ehemals in der musikalischen Welt ein langer Streit mit vieler Heftigkeit und Bitterkeit geführt worden, welcher bis heute noch unentschieden geblieben ist, und es auch wie natürlich bleiben musste.

Wenn nun ein Schüler der Musik vernimmt, dass Consonanzen, besonders vollkommene, das Ohr beruhigten und vergnügten, weil solche dem Ohre schmeichelnde Wohl-laute wären, Dissonanzen hingegen das Ohr beunruhigten, beleidigten und ihm als Uebellaute Missvergnügen verursachten, so muss derselbe natürlicher Weise glauben, dass, je mehr vollkommene Consonanzen das Ohr vernähme, desto vergnügter müsse solches werden, und dass, wenn

es gar keine Dissonanzen, sondern nur lauter schmeichelnde Consonanzen vernähme, dasselbe in ein vollkommenes Entzücken versetzt und zu einer gleichsam seligen Beruhigung gelangen müsse. Eben deshalb müsse auch eine Composition um so schöner und vollkommener sein, je mehr Consonanzen und je weniger Dissonanzen solche enthalte.

Aber wie sehr erstaunt derselbe, wenn er bei der Lehre von der Fortschreitung vernimmt, dass gerade das Aufeinanderfolgen von auch nur zwei Consonanzen, z. B. Quinten und Octaven, scharf verboten werden, und dass vollends eine Reihefolge von Quinten oder Octaven, besonders in den äussersten Stimmen, also Bass und Oberstimme, in allen Gattungen von Musik dem Ohre arg auffielen und dem musikalischen Gefühl ganz zuwider und unerträglich wären. Durch das Widersprechende solcher Lehrsätze wird der Schüler genöthigt, an sein eigenes noch unbefangenes Ohr und Gefühl zu appelliren, und findet dann, dass hervorstechende Quinten, besonders in den äusseren Stimmen, wirklich hart und widerlich, Octaven leer und monoton klingen, und dass viele auf einander folgende wirkliche Dreiklänge, also consonirende Accorde, dem Ohre leicht widerlich werden, während dissonirende Accorde, z. B. verminderte Septimenaccorde, sich ohne deren Auflösung auf einander folgen und dem Ohre angenehm bleiben können; dass gerade die sogenannten Dissonanzen in der Musik erst die gehörige Mannichfaltigkeit und Abwechselung hervorbringen und der-

selben den höchsten Reiz verleihen, während eine aus lauter vollkommenen Consonanzen bestehende Composition gar nicht ausführbar, oder in der Ausführung unerträglich sein würde.

Der Begriff von Consoniren oder Dissoniren eines Tones ist gänzlich relativ, weil weder das Eine noch das Andere etwas Absolutes ist. Will man unter dem Consoniren ein dem Ohre angenehmes Zusammenklingen mehrerer Töne verstehen, und das Gegentheil davon Dissoniren nennen, so lässt sich schon gar nicht bestimmen, wo der Anfang oder das Ende von beiden zu suchen sei, weil an und für sich jeder Ton als Grundton einer Tonart eine vollkommene Consonanz ist. Auch hier giebt uns die Natur wieder das Vorbild in jedem vollkommen frei erklingenden Körper, wie z. B. eine Saite oder offene Röhre. Bei solchen Körpern klingen alle nur möglichen Töne mit dem Grundtone zusammen und klingen angenehm, consoniren also. Auch die Reihenfolge unsrer diatonischen Dur-Tonleiter, in melodischer Folge, ist ganz consonirend; wollte man solche aber alle auf einmal neben einander erklingen lassen, so würden solche gräulich dissoniren. In Terzen aus einander gelegt, wie z. B. hier,



dissoniren solche schon viel weniger, und durch ein ganzes Orchester in 6 bis 7 Octaven an verschiedene Stim-

men gehörig vertheilt noch viel weniger, oder fast gar nicht mehr.

Will man unter Consonanz einen Ton oder einen Accord verstehen, auf welchem das Ohr ruhen kann, also einen Endschluss, gleich dem durch ein Punctum in der Wortschrift, so ist in dieser Beziehung nur der Grundaccord, oder eigentlich nur der Grundton einer Tonart, auf welchen sich alle anderen Töne beziehen, eine vollkommene Consonanz. In diesem Accord ist nächst dem Grundton die Terz, welche die Tonart festsetzt, Consonanz, und auch noch die Quinte kann so angenommen werden, indess ist solche in diesem Accord mehr Ripienstimme als wesentliches Intervall, und kann füglich bei solchen Accorden weggelassen werden.

Da nun aber jeder Grundton einer Tonart auch zugleich der Leitton, oder subsemitonium modi einer andern Tonart ist, so müssen die Leittöne des Grundtons und der Terz den von dem musikalischen Gefühl erwarteten Grundaccord einer Tonart vorher gleichsam ankündigen, vorempfinden lassen, wie bei C-Dur z. B. h, f schon vorher c, e ankündigen. Da nun alle Töne an und für sich als Grundtöne consoniren, als Leittöne dissoniren, so ergiebt sich schon hieraus, dass der Begriff von Consoniren und Dissoniren ein gänzlich unbestimmter ist und es auch bleiben wird.

Man hat sogar das sogenannte Consoniren und Dissoniren aus arithmetischen Zahlenproportionen ableiten und beweisen wollen, und behauptet, diejenigen Inter-

valle, welche durch einfache Zahlenverhältnisse ausgedrückt würden, consonirten, diejenigen hingegen, welche durch zusammengesetzte ausgedrückt würden, dissonirten! Man ersieht hieraus, wie weit die Speculation selbst in einer Kunst führen kann!

Da die ganze aufgestellte Definition von Consonanz und Dissonanz falsch war, so mussten auch alle darauf begründeten Regeln für die Fortschreitung der Töne falsch werden, und die für einige Fälle gegebenen Regeln für alle anderen Fälle natürlich falsch sein.

Wenn das Wort Dissonanz in der Musik Uebelklang bedeuten soll, so sind die eigentlichen wahrhaften Dissonanzen oder Uebelklänge in der Musik die sogenannten Querstände; diese entstehen durch falsche melodische Relationen in einer und derselben Stimme, oder auch in mehreren Stimmen, in deren Beziehung zu und unter einander. Offene unverdeckte Quinten bilden ebenfalls solche unmelodische Fortschreitungen, weil die verbindenden dazwischenliegenden Leittöne fehlen und dadurch unvorhergesehene widrige Uebergänge von einer Tonart in die andere erfolgen, welche dem Ohre und dem musikalischen Gefühl wehe thun, so wie diess überhaupt jeder allzuharte oder nicht melodisch sinngerechte Uebergang thut. Gehörig verdeckte Quinten hingegen sind gut, besonders wenn das Ohr sie nicht bemerkt und empfindet. Octaven im mehrstimmigen Satze, wo das Ohr in jeder Stimme eine eigenthümliche Melodie erwartet, täuschen das Ohr auf unangenehme Weise

und klingen daher leer, monoton und hart. Im Unisono oder in Octavengängen hingegen sind solche gut und erscheinen nur als Tonverstärkung, weil das Ohr dann keine Täuschung erleidet. Bei Compositionen für ein ganzes Orchester, im vier- oder mehrstimmigen Satze, sind vorzüglich in den Stimmen der Hörner, Posaunen und Trompeten, verdeckte und auch offene Quinten gar nicht zu vermeiden, weil man diesen Instrumenten nur solche Tonfolgen zutheilen kann, welche solche mit Leichtigkeit ausüben können, alle schwer auszuübende Tonfolgen hingegen vermeiden muss. Da die übrigen Orchester-Instrumente dergleichen Quinten und Octaven verdecken, so sind solche gut und untadelhaft.

Alle verbotene Quinten- und Octavenfolgen lassen sich aus zwei Gesichtspunkten betrachten, nämlich entweder als blosse Augenfehler auf dem Papier, welche durch unsere unvollkommene Notenschrift entstehen, und welche das Ohr nicht hört, oder als Ohrenfehler, die das Ohr wirklich hört, wenn solche auf dem Papier vermöge einer willkürlichen Schreibart auch nicht als Fehler, sondern als regelmässige Fortschreitungen erscheinen. Es ergibt sich auch hieraus schon von selbst, dass die Notenschrift allein für die Richtigkeit und Reinheit eines Satzes gar nichts beweist, sondern dass das Ohr der alleinige competente Richter darüber ist und bleibt.

Alle sogenannten Quinten, Octaven und Einklänge sind daher, wenn solche gehörig verdeckt sind, so dass sie dem Ohr nicht zuwider sind, nicht allein gut, son-

dern auch wesentlich nothwendig, um den schönen melodischen Fluss der Stimmen zu erhalten, wovon man übrigens Beispiele genug in den Werken der besten Componisten findet. Diess erklärt denn auch den Widerspruch der musikalischen Lehrbücher, welche erst Quinten und Octaven streng verbieten, und dann wieder sub titulo Lizenz erlauben, ja sogar anempfehlen und Beispiele davon aus den Werken berühmter Componisten anführen.

Die mehrsten neueren Lehrbücher der Musik gestehen auch geradezu, dass in manchen Fällen Quinten und Octaven erlaubt und gut wären, weil die harmonische Fortschreitung grösstentheils von der melodischen Fortschreitung abhinge und daher sich auch noch in vielen anderen Fällen rechtfertigen liesse. Dem ist noch hinzuzufügen, dass im vielstimmigen Satze nicht allein jede Quinten- und Octavenfolge gut ist, welche nicht als zu hervorstechend dem Ohr missfällt, sondern dass überhaupt jede Fortschreitung, welche dem Ohr gefällt, in der Musik gut und zu der Erhaltung einer schönen Melodie, welches die Hauptsache in der Musik ist und bleibt, nöthig ist!

Von allen musikalischen Pedanten bedaure ich am meisten die sogenannten Quinten- und Octavenjäger, welche schon bei dem ersten Erblicken oder Anhören einer Composition, vor allem Anderen Jagd auf die möglicherweise darin vorkommenden Quinten- und Octaven machen.

Diese Herren glauben ein ungleich feineres Ohr als Andere zu besitzen, weil sie diese bald heraushören können; dem ist aber nicht so, denn dieses Heraushören ist mehr eine mechanische Fertigkeit, wobei die Aufmerksamkeit nur auf einen Theil des Ganzen gerichtet ist. Es gehört allerdings ein geübtes Ohr dazu, um den verschiedenen Stimmen eines vielstimmigen Satzes zu folgen; um aber diese Stimmen gleichsam in sich aufzunehmen, deren einzelne, als auch mit einander verbundene, melodische und rhythmische Schönheiten, deren Accent, Ausdruck und höhern Wohlklang, so wie die melodische Zartheit und abgestufte Empfindung des Componisten gleich zu erfassen, zu verstehen, zu würdigen und zu empfinden, dazu gehört ein feiner musikalischer Sinn, ein ungleich feineres Ohr und ein ganz anderer musikalischer Geist als derjenige ist, welchen die Quinten- und Octavenjäger gewöhnlich haben, und daher von allen diesen wenig oder gar nichts hören oder wahrnehmen, in dieser Beziehung daher wirklich zu beklagen sind. Diese Herren gleichen ihren Geistesverwandten in anderen Künsten, z. B. in der Malerei denjenigen Kritikern, welche kein Auge für den Entwurf der Composition, das schöne Colorit, den erhabenen Ausdruck eines schönen Gemäldes haben, sondern gleich nach einer verzeichneten Fusszehe, oder einem unvollendeten Haarputz, einer der Figuren des Gemäldes sehen.

GENERALBASS, BEZIFFERTER BASS.

Diese Art, die Musik aufzuschreiben, nämlich die Bassnoten zu beziffern, ist angeblich von einem Kapellmeister Ludovico Viadana im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts erfunden worden; es ist diess eine Zahlenschrift der Musik, bei welcher nur der Bass in Noten geschrieben, alle anderen vorkommenden Töne hingegen durch Zahlen ausgedrückt werden, welche über den Bassnoten stehen, und wobei man die Intervalle stets vom Bass aufwärts zählt.

Auch hierbei, so wie bei Arezzo's Liniensystem, wurden nur die sieben diatonischen Töne unserer Tonleiter als selbstständig, alle anderen Töne aber als deren zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen betrachtet und behandelt. Auch diese musikalische Zahlenschrift hat nicht wenig zur Mystification und Geheimnisskrämerei in der Musik, so wie zu der Verwirrung der Begriffe beigetragen, indem viele das Erlernen der Generalbassschrift und das der Harmonielehre für ein und dasselbe hielten, während die Kenntniss des Generalbasses doch eigentlich nur die Fertigkeit, diese Ziffern und Zeichen zu lesen, zu verstehen und dem Sinn des Verfassers gemäss vorzutragen, bedeuten kann. Dass die bis heute noch übliche Generalbass-Zahlenschrift, bei welcher man, ausser mancherlei anderen Zeichen für Notengeltung und Andeutung des Vortrages, auch alle üblichen Versetzungszeichen brauchen muss, und doch sehr vieles, zur Be-

gleitung eines Basses sehr Wesentliches, gar nicht bezeichnen kann, noch weit unvollkommener und relativer als unsere Notenschrift ist, leuchtet ein, und wird allgemein anerkannt. Die Klagen darüber sind auch schon alt, und neuere Musiklehrer gestehen, dass zu der Bezeichnung unserer heutigen mehrstimmigen, so combinirten Musik die Ziffern des Generalbasses gar nicht mehr ausreichen und es viel besser sei, jede Stimme in Noten auszuschreiben.

Es lässt sich auch wirklich kein einziger vernünftiger Grund für die Beibehaltung der Generalbass-Bezifferung anführen, wohl aber eine Menge triftiger Gründe für deren gänzliche Abschaffung. Die Unvollkommenheit und Unbestimmtheit der Bezifferung ist so gross, dass die Ziffern über einer Bassnote nicht einmal anzeigen, in welcher Entfernung von der Bassnote, in welcher Lage und Gestalt man den angedeuteten Accord greifen, noch welches Intervall des Accordes oben oder unten, oder in der Mitte des Accordes liegen, oder welches verdoppelt werden soll, und welches nicht. Auch wird ein und derselbe Accord oft auf verschiedene Weise, und wieder verschiedene Accorde auf ein und dieselbe Weise beziffert, also Gleiches durch verschiedene Zeichen, und eben so oft Verschiedenes durch die gleichen Ziffern angedeutet oder bezeichnet, und dadurch Alles noch zweifelhafter gemacht.

Die Ziffern werden in willkürlicher Ordnung über die Bassnoten geschrieben, die höchste gewöhnlich zu oberst,

die niedrigste gewöhnlich zu unterst, aber ohne alle Rücksicht auf den Gang der Stimme, in welcher dieses oder jenes Intervall erklingen soll, also ohne alle Rücksicht auf die Fortschreitung der verschiedenen Stimmen, und auf Stimmführung. Daher bleibt die ganze Anordnung, Vertheilung und Führung der Stimmen, so wie alle Verdoppelungen, Auslassungen gewisser Intervalle, ja der Vortrag selbst, indem in vielen Fällen unbestimmt ist, wie lange die durch mehrere Ziffern über einer Bassnote angedeuteten Töne dauern sollen, der Einsicht und Beurtheilung des Spielers überlassen, welcher den richtigen Vortrag errathen und nach Umständen ermessen muss. Viele Töne werden ohnehin gar nicht durch Ziffern angedeutet, sondern müssen errathen werden. Kurz, bei der Generalbass-Schrift wird nur das Wesentlichste in Ziffern vorgeschrieben und angedeutet, indem es nicht möglich ist, alle Töne in Ziffern hinzuschreiben, ohne durch die Complication der Ziffern das Auge zu verwirren, und sehr Vieles muss daher dem Ermessen und Gutdünken des Spielers überlassen und anheim gestellt bleiben.

Indess wird es vermöge der angeführten Umstände dem Spieler, auch bei den am besten und correctesten bezifferten Bässen, doch sehr schwer, wo nicht unmöglich, alle Fehler in der Stimmführung zu vermeiden, denn viele Autoren weichen in der Zifferschrift so sehr von einander ab, dass Ein und Dasselbe bei Verschiedenen durch ganz verschiedene Zeichen angedeutet wird, hin-

gegen auch wieder ein und dasselbe Zeichen bei Verschiedenen auch wieder ganz Verschiedenes bedeutet.

Alles diess verwirrt die Zifferschrift noch mehr und macht solche noch weit unvollkommener, unbestimmter und undeutlicher, als diess die zeitherige Notenschrift ist, welche doch wenigstens dem Auge fasslicher ist, als eine gehäufte Zeichen- und Zifferschrift, welche das Auge kaum enträthseln kann, wie diess der Fall bei schnellwechselnden Accordfolgen im lebhaften Tempo, bei einem Orgelpunkt oder einer chromatischen Phantasie ist. Solche Generalbass-Schrift könnte man die musikalische Hieroglyphik nennen.

Ausser der Kenntniss der Ziffern und Zeichen, und der Fertigkeit, solche zu lesen, zu errathen und zu spielen, muss man bei dem Vortrage noch eine erstaunliche Menge anderer Regeln und Zeichen beobachten und stets vor Augen haben, um gut zu begleiten. Quinten und Octaven zu vermeiden ist noch das wenigste Erforderliche, nicht allein die Kenntniss des richtigen Accordes zu jeder Bassnote, sondern auch die Einsicht, solchen in der schicklichen Höhe und passenden Lage zu greifen, muss man haben, indem die bis jetzt übliche Bezifferung keines dieser Verhältnisse angiebt oder bezeichnet.

So z. B. bedeutet die Zahl 6 den Sextenaccord, deutet aber nicht an, ob das Intervall der Sexte oben, unten oder in der Mitte des Accordes liegen soll, ob die dabei befindliche Terz verdoppelt, oder die Octave dazu genom-

men werden soll, und dergleichen mehr auch bei den andern Ziffern; daher entsteht nun wieder die Nothwendigkeit, noch eine Menge von andern Regeln für die Begleitung eines bezifferten Basses aufzustellen.

Die Menge von Ziffern und Zeichen, die oft zum richtig bezeichneten Vortrag eines einzigen Accordes nöthig werden, und welche noch durch $\sharp$, $\flat$, $\times$, $\flat\flat$, $\sharp\sharp$ vermehrt werden müssen, soll nun das Auge in einem schnellen Tempo schnell erfassen, und die Hand schnell greifen, was aber oft kaum noch möglich ist.

Ferner gehört zum richtigen Vortrag eines bezifferten Basses eine vollkommene Kenntniss der sogenannten Harmonielehre und Compositionskunst, um jede Harmoniefolge richtig zu verstehen und zu ergreifen, die Hauptstimme nicht durch die Begleitung zu verdecken, sondern im Gegentheil gehörig herauszuheben, zuweilen bloss zu unterstützen; desgleichen vollkommene Uebung und Erfahrung in der Stimmführung, den Kunstgriffen der Modulation, und allen Regeln einer guten Fortschreitung; denn sonst läuft man Gefahr wider Willen, durch das Ergreifen falscher Fortschreitungen, nämlich durch falsche Harmoniefolgen, aus der Tonart heraus in ganz fremde Tonarten zu gelangen, und sich so zu verirren.

Ohne alles diess gehörig zu kennen und geübt zu haben, ist es daher ganz unmöglich einen bezifferten Bass richtig und gehörig im Sinne des Componisten vorzutragen. Wer also einen solchen Bass gehörig vortragen will, der muss zuvor Harmonie, Enharmonie, Modulation,

Fortschreitung, Stimmführung, mit einem Worte alles zur praktischen Composition Gehörige studirt haben; und wenn er diess Alles erlernt hat und kennt, so gehört wieder noch manches Andere dazu, um eine Melodie mit einem bezifferten Bass gut accompagniren zu können, nämlich erworbene Fertigkeit im musikalischen Vortrage, geläuterter musikalischer Geschmack, ein feiner Sinn für die melodischen Beziehungen, und eine gewisse Virtuosität auf dem Instrumente, auf welchem man spielen soll; denn da bei den bezifferten Bässen nur das Wesentlichste in Ziffern angedeutet ist, so muss der Spieler hier noch weit mehr, als bei der gewöhnlichen Notenschrift, den Sinn und die Empfindung, die den Componisten belebte, herausfühlen, viele Tonfolgen errathen, den Vortrag durch piano und forte beleben und gehörig abstimmen, und bei der Begleitung des Gesanges menschlicher Stimmen auch wissen, in welcher Entfernung oder welchem Abstände von einer Sopran-, Tenor-, Alt- oder Bassstimme die Begleitung am besten erklingt, die passendste Wirkung macht.

Wenn man daher bedenkt, wie unvollkommen die Zifferschrift, bei welcher man über die Schreibart sehr vieler Accorde noch gar nicht einig ist, und um wie viel besser und bestimmter denn doch die Notenschrift ist, wie leicht daher eine Composition von einem Generalbass-Spieler gänzlich verfehlt oder bei dem Vortrage verhunzt werden kann, so lässt sich schwer begreifen, wie jemand, der nur irgend einigen Werth auf seine Compo-

sition oder auf sein zu einer Melodie gesetztes Accompaniment setzt, solche in der Form eines bezifferten Basses schreiben, oder auch nur zugeben kann, dass seine Partitur von Anderen in einen bezifferten Bass verwandelt werden darf, da ein sogenannter Clavier-Auszug doch wenigstens den dabei beabsichtigten Zweck, nämlich dass eine Person auf der Orgel oder dem Clavier alle Orchesterstimmen vereinigt vortragen könne, weit genügender erfüllt, und wenigstens den Vortrag und die Stimmführung durch Noten ungleich deutlicher und bestimmter andeutet als die Zifferschrift. Will man aber denn doch, trotz allen den sie begleitenden Uebelständen die Zifferschrift beibehalten, so zeigen wenigstens bei der von mir vorgeschlagenen Notenschrift die Zahlen 1 bis 12 mit Bestimmtheit die zu greifenden Töne an, und befreien das Auge von allen Versetzungszeichen.

ACCENT, TACT, TEMPO ODER ZEITMAASS, CHARAKTERISTISCHE BEWEGUNG, METRUM, RHYTHMUS.

Der Sinn und die eigentliche Bedeutung dieser Wörter ist in unsern musikalischen Lehrbüchern noch gar nicht hinreichend entwickelt und festgestellt, sondern werden alle diese für die Musik als Tonsprache so höchst wichtigen Dinge nur oberflächlich berührt, weil die Begriffe darüber noch sehr verworren und unklar sind, ja die Bedeutung derselben häufig mit einander verwechselt und daher diese Wörter häufig in einem ganz verkehrten Sinne gebraucht werden.

Eine Feststellung der eigentlichen Bedeutung derselben, so wie eines dadurch entwickelten klaren Begriffes, ist daher sehr wünschenswerth, oder thut vielmehr wirklich Noth, eben so wie auch des Wortes Harmonie in der Musik, nämlich der eigentlichen höhern musikalischen Harmonie, nicht aber derjenigen der Harmonielehre und Generalbass-Schulen. Der folgende Abschnitt ist ein Versuch einer solchen Begriffsentwicklung zur endlichen Feststellung des eigentlichen Sinnes und der Bedeutung dieser Worte in der Musik.

Accent ist diejenige Modification der Stimme, sowohl in der Wortsprache als im melodischen Gesange, wodurch die Sylben und Worte in der Sprache, die Töne und Tongruppen in der Musik, herausgehoben werden, sich von einander absetzen und augenblickliche kleinere oder grössere Ruhepunkte oder Einschnitte bilden. Hierdurch werden in der Aussprache die Sylben und Worte, in der Musik die Töne und Tongruppen in ihrer Reihenfolge erst deutlich, fasslich und verständlich. Ohne Accent würde aber, sowohl in der Wortsprache als der Tonsprache, weder Deutlichkeit, noch Verständlichkeit, noch Ausdruck möglich sein, und statt Charakteristik Monotonie herrschen, indem Accentuirung der Gegensatz von Monotonie ist.

Besonders in der Musik ist ohne die Beobachtung des Accenten ein richtiger Ausdruck gar nicht möglich, sondern bleibt ohne dessen richtige Beobachtung ein musikalischer Satz ganz unverständlich; daher ist in der

Musik die richtige Accentuirung die Hauptsache und nöthiger als alles Andere.

Die Musik ist unendlich reichhaltiger und mannichfaltiger an schärferen und bestimmteren Accenten, als die Sprache. Die dreierlei metrischen Accente der Sprache, lange und kurze, leichte und schwere, schwache und starke drückt die Musik durch lange und kurze Notengeltungen, einfaches oder zusammengesetztes Tactmetrum und vielfach verschiedene sonstige metrische Accente, welche durch Anticipation, Retardation, Syncopation u. s. w., verbunden mit staccato, legato, p. f., charakteristischer Bewegung und kürzeren leichteren, wie $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ oder längeren gewichtigen Tactmaass, wie $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$ Tact aus, wodurch die Accente im Vortrag leichter oder gewichtiger werden, denn je schneller das Tempo und je kürzer die Tactart mit ihrem Metrum ist, desto leichter und flüchtiger werden die melodischen Accente, je langsamer hingegen das Tempo und je länger die Tactart ist, desto schwerer oder gewichtiger und eindringlicher werden die musikalischen Accente. Nebst diesen metrischen Accenten hat die Musik eine grosse Mannichfaltigkeit melodischer Accente, welche ebenfalls lang oder kurz, leicht oder schwer, stark oder schwach sind, ausserdem aber noch die Accente der Höhe oder Tiefe, die der Fortschreitung durch halbe und ganze, oder kleinere und grössere Tonstufen, z. B. durch Terzen, Sexten, Septimen, Octaven, wodurch stärker in das Ohr und die Empfindung dringende Accente entstehen; ferner vielfach wechselnde me-

lodiſche Accente, wie die der gewöhnlichen Modulation in nahe verwandte Tonarten, ſtufenweiſe durch die Leit-
töne, oder durch plötzliche enharmoniſche Auswei-
chungen in fremde Tonarten, wodurch beſonders ein-
dringliche Accente entſtehen, welches Alles vielfach ab-
wechſelnd einſtimmig und mehrſtimmig, durch ſtufen-
oder ſprungweiſe Fortſchreitung der Melodien, nämlich,
wenn ſolche die dazwiſchenliegenden Töne übergreifen,
um Hauptaccente zu gewinnen, geſchehen kann, ſowohl
in ſteigender als fallender Melodie. Dann die halben
oder ganzen Cadenzen oder Tonschlüſſe, die der Vor-
und Nachhalte, der Vor- und Nachſchläge (Apogia-
turen), diejenigen, welche durch das Schleifen, Tragen,
Binden oder Abſtoſſen der Töne hervorgebracht werden,
ſo wie diejenigen, welche in mehrſtimmiger Muſik, durch
Zwiſchenpausen einer oder mehrerer Stimmen, durch
charakteriſtiſches Hervortreten einzelner Instrumente
oder menſchlicher Stimmen, durch künstlichen Instru-
mentalsatz, wie z. B. durch Orgelpunkte, Unisono's oder
Syncopationen des ganzen Orcheſters und dergleichen
mehr, hervorgebracht werden.

Deſgleichen durch die Accente, welche die charak-
teriſtiſche Bewegung des muſikaliſchen Satzes, die
durch das Tempo und durch Wörter, wie *affetuoso*, *sma-
nioso*, *vivace*, *spirituoso*, *agitato*, *con brio*, *con fuoco*, *can-
tabile*, *maestoso*, und dergleichen mehr, angedeutet wird,
verbunden mit den Accenten beſonderer metriſcher Ton-
oder Notenfiguren, welche gebunden, getragen oder abge-

stossen und hüpfend sein können; die declamatorischen Accente durch die Verbindung des Sprachaccentes mit den melodischen Accenten im Recitativ, der Arie und dem Chor, und endlich noch den rhythmischen Accent.

Ohne richtige Beobachtung der Accente ist in der Musik kein richtiger Ausdruck möglich, und im menschlichen Gesange, wo der Sprachaccent sich mit dem musikalischen Accent verbinden und gleichsam zusammenschmelzen muss, ist die Accent-Beobachtung noch nöthiger als alles Andere, denn ohne diese Beobachtung bleibt der musikalische Sinn der schönsten Melodie unverständlich, und deshalb ist der Accent in der Musik so wichtig und so wesentlich. Das Verständniss und die Eindringlichkeit der melodischen Empfindung hängt weit mehr von der richtigen Accentuirung, als von der richtig gewählten Tactart ab, oder von blosser richtiger Prosodie, so wie in der Sprache. Auch bei der Instrumentalmusik kommt viel auf den richtig accentuirten Vortrag an.

Charakteristische Accente bilden sich durch die charakteristische Bewegung der Melodie, und entstehen auch mit durch den guten Vortrag, wozu auch die Wirkung des Trillers, der Vorschläge, Nachschläge, des Bindens, Schleifens, Tragen oder Abstossen der Töne, des Tremulando, Pizzichato, des Piano und Forte, und alle Effecte der Orchesterinstrumente gehören.

Die Musik hat unendlich viele, und weit mannichfaltigere Mittel, die Accente anders zu modificiren als die Sprache, und deren Accente wirken auf das Ohr und das

Gefühl ungleich lebhafter und stärker als der Sprachaccent ein. Die Wortsprache wirkt auf das Gefühl und den Verstand zugleich ein, die Tonsprache hingegen auf das Ohr und die Empfindung des Menschen. Allzuviele Triller, Pizzichatos, Tremulandos und ähnliche Effectmittel, allzureiche Orchester-Instrumentirung, schaden dem musikalischen Accentausdruck, weil das Ohr dann mit Tonmassen überladen, die musikalische Empfindung abgestumpft wird, und dabei zugleich die sanfteren und feineren melodischen Accente in diesen Tonmassen verschwinden und verloren gehen.

• Einstimmige Melodie hat die leichtesten und sanftesten Accente, welche sich in mehrstimmiger Melodie vervielfachen und verstärken. Alle in der Musik vorkommenden Accente lassen sich in fünf Klassen bringen, nämlich 1) die Tactaccente der verschiedenen Tactarten; 2) die metrischen Accente der verschiedenen metrischen Tongruppen, Tonfiguren und metrischen Tonphrasen; 3) die melodischen Accente, welche durch die gewöhnliche melodische Fortschreitung entstehen; 4) die so ergreifenden modulatorischen und enharmonischen Accente; 5) die rhythmischen Accente.

Tact, Tactmaass. Wenn uns eine Glocke die Mittagstunde durch zwölf gleich starke, in gleichen Zeiträumen sich folgende Töne angiebt, oder wir auf einem musikalischen Instrumente zwölf Töne eben so erklingen lassen, so empfinden wir dabei ein gewisses regelmässiges Zeitmaass, aber noch kein mehrtheiliges Tactmaass, denn

wir vernehmen bei diesen zwölf Glockentönen weder einen $\frac{1}{8}$ Tact, noch drei $\frac{1}{4}$, noch vier $\frac{3}{4}$, noch zwei $\frac{6}{8}$ Tacte, und eben so wenig geben uns drei Glockenschläge das Gefühl eines $\frac{3}{4}$, oder vier Schläge das eines $\frac{4}{4}$ Tactes.

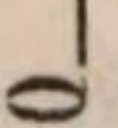
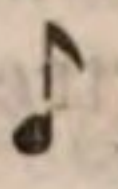
Wenn aber dieselbe Glocke den ersten, vierten, siebenten und zehnten Ton etwas stärker, die andern Töne aber gleichmässig angäbe, so würden wir diese zwölf Glockentöne als vier $\frac{3}{8}$ oder vier $\frac{3}{4}$ Tacte empfinden, und wenn die Glocke den ersten, dritten, fünften, siebenten, neunten und elften Ton etwas stärker, die andern Töne aber schwächer angäbe, so würden wir sechs $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{8}$ Tacte zu vernehmen glauben.

Also lässt uns eine gleichmässige Folge von Tönen in gleichen Zeiträumen noch kein Tactmaass fühlen, sondern müssen sich einer oder einige dieser Töne durch einen gewissen Nachdruck vor den andern herausheben, um in uns das Gefühl irgend einer mehrtheiligen Tactart zu erwecken und zu begründen.

Dieses stärkere Hervortreten einzelner Töne vor andern ist nun eben dasjenige, wodurch sich der Tactaccent, das Tactmetrum bildet, nämlich das festbestimmte Maass der Accente, welche eine Zahl von Tönen gleicher Geltung (denn ein Tactmaass für Töne ungleicher Geltung haben wir nicht) innerhalb eines Tactes haben soll.

Z. B. $\frac{4}{4}$ Tact $\left| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right|$, auf diese Weise geschrieben $\left| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right|$ wie oft vorkommt, ist kein eigentlicher $\frac{4}{4}$ Tact, sondern hat ein verschiedenes Tactmetrum. Genauer

und strenger betrachtet wird eigentlich in der Ausübung der Musik kein Tactmetrum richtig eingehalten, weil die metrischen Notengeltungen dasselbe beständig aufheben und verändern, indem ein gleichmässig streng fortgeführtes Tactmetrum, mit seinen ewig gleichmässig wiederkehrenden Accenten, eben so monoton, ermüdend und langweilig sein würde, wie eine Wortsprache, welche aus lauter gleich langen einsylbigen Wörtern bestände. Indess summiren wir alle vorkommenden gleichen oder ungleichen Notengeltungen und Notenfiguren auf das Maass einer geraden oder ungeraden Tactart, z. B. auf $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ zusammen, um die symmetrische Wiederkehr des Hauptaccents jeder Tactart auffassen zu können.

Die Verschiedenheit des Tactmetrums entspringt nicht aus der Dauer oder Geltung der in einem Tacte befindlichen Töne, indem die Zeitdauer derselben nicht durch die Tactart oder das Tactmaass der Accente, sondern durch das vorgeschriebne Tempo oder Zeitmaass bestimmt wird, und z. B.  in einem schnellen Tempo die gleiche Zeitdauer haben kann wie  in einem langsamen. Auch nicht aus dem Haupt-Tactaccent, welchen alle Tactarten mit einander gemein haben, und welcher gleichsam sämtliche Tactglieder in eine Einheit zusammenfasst, sondern aus der Zahl der Tactglieder und Tactzeiten, welche unserem Gefühle die Verschiedenheit der Tactart und ihres Metrums einprägt.

Tact in der Musik ist also das Maass und die Bestimmung der in jeder Tactart vorkommenden Haupt- und

Nebenaccente der metrischen Tactglieder, welche mit jedem neuen Tacte sich regelmässig, gleichzeitig und gleichförmig wiederholen sollen, und deren symmetrisches Verhältniss unter einander durch Tempo allein, ohne Veränderung der Notengeltung, sich nicht verändert.

Das Ohr muss den Hauptaccent jeder Tactart deutlich fühlen, um die Nebenaccente mit Sicherheit und Leichtigkeit auffassen zu können. Der Tactschritt bildet sich von selbst durch die regelmässig wiederkehrenden schweren und leichten Accente, und bildet daher jede verschiedene Tactart, auch einen verschiedenen sogenannten Tactschritt, wodurch alle Tactarten sich sehr leicht von einander unterscheiden. Das Tactmaass ist auch zugleich das Maass der Perioden eines musikalischen Satzes, deren Zeitdauer das Tempo und der Vortrag näher bestimmt und angiebt.

Wenn wir auch bei den vorher angeführten zwölf Glockenschlägen kein mehrtheiliges Tactmaass fühlen können, so können wir dieselben doch als zwölf $\frac{1}{2}$ Tacte empfinden und uns dieselben so vorstellen, weil jeder Ton den gleichen Hauptaccent hat, eben so wie zwölf musikalische Tacte, die aus zwölf ganzen Noten beständen, wie diess in mehrstimmiger Musik auch sehr häufig vorkommt, denn alle in der Musik vorkommenden Tactarten unterscheiden sich zwar durch ihre verschiedenen metrischen Accente, haben aber den Hauptaccent mit einander gemein, welcher mit jedem neuen Tact gleichmässig sich wiederholen muss, wenn auch die übrigen Neben-

accente durch andere Notengattungen aufgehoben werden, weil sonst die einzelnen Tacte sich nicht mehr von einander unterscheiden lassen würden, viel weniger noch deren Nebenaccente. Die Tactstriche sondern wohl die Tacte auf dem Papier für das Auge ab, aber bei dem Erklängen der Musik vermag das Ohr und das musikalische Gefühl, nur vermöge des Haupt-Tactaccentes, auch die übrigen metrischen Tactglieder zu unterscheiden und aufzufassen.

Alle nicht blos auf dem Papier, sondern auch bei der Ausübung der Musik möglichen Tactarten lassen sich auf die Zahlen 1. 2. 3. zurückführen und bestehen auch nur aus deren Verdoppelung oder Zusammensetzung bei einstimmiger Melodie, und aus deren Vermischung und Vereinigung zu einer Haupt-Tactart, bei mehrstimmiger Musik. Mithin sind die ein-, zwei- und dreitheiligen Tactarten die Wurzeln aller andern; indess behalten die zusammengesetzten Tactarten, z. B. $\frac{4}{4}$ als zwei $\frac{2}{4}$ Tacte, $\frac{12}{8}$ als vier $\frac{3}{8}$ Tacte nur den Haupt-Tactaccent bei, bilden sich aber neue schwerere und leichtere Nebenaccente, welche sich sehr leicht und bequem durch die in der Poesie gebräuchlichen Zeichen für die Längen und Kürzen der Sylben versinnlichen lassen, wenn man $+$ für die schweren und $-$ für die leichten Tactaccente annimmt.

Eintheiliger Tact | $\overset{+}{\ominus}$ | hat nur einen Hauptaccent.
 Zweitheiliger | $\overset{+}{\ominus} \overset{-}{\ominus}$ | hat einen schweren u. einen leichten Accent.
 Dreitheiliger | $\overset{+}{\ominus} \overset{-}{\ominus} \overset{-}{\ominus}$ | einen schweren und zwei

leichte Accente. Deren Verdoppelungen oder Vervielfachungen hingegen haben mannichfach verschiedene andre Haupt- und Nebenaccente, wie hier angegeben.

Viertheilige, $\begin{array}{cccc} + & - & + & - \\ \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ haben zwei schwere und zwei leichte; sechstheilige, $\begin{array}{cccccc} + & - & - & + & - & - \\ \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ zwei schwere und vier leichte; achttheilige, $\begin{array}{cccccc} + & - & + & - & + & - & + & - \\ \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ vier schwere und vier leichte; neuntheilige, $\begin{array}{cccccc} + & - & - & + & - & - & + & - & - \\ \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ drei schwere u. sechs leichte; zwölftheil., $\begin{array}{cccccc} + & - & - & + & - & - & + & - & - & + & - & - \\ \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ vier schwere und acht leichte Accente. Vierviertel-Tact ist nur die Zusammensetzung von zwei Zweiviertel-Tacten, Achtachtel von zwei Vierachtel-Tacten, Sechsaachtel von zwei Dreiachtel-Tacten, Neunaachtel von drei Dreiachtel-Tacten, Zwölfaachtel von vier Dreiachtel-Tacten, wobei der Hauptunterschied der bleibt, dass z. B. drei Dreiachtel-Tacte jeder einen Hauptaccent hat, während ein Neunaachtel-Tact nur einen Haupt-Tactaccent hat, u. s. w.

Ein längeres als zwölftheiliges Tactmaass wird für einstimmige Melodie in unserer modernen Musik nicht angewendet, weil zu lange Tactarten dem Auge und Ohr unfasslich werden; doch kommen solche längere Tactarten, wie z. B. $\frac{16}{6}$, $\frac{32}{32}$, $\frac{64}{64}$ vermischt oder vereinigt mit kürzeren Tactarten, in mehrstimmiger Musik oft mehrere Tacte hindurch vor, und bleiben dem Auge und Ohre fasslich, wenn die andern Stimmen zu gleicher Zeit in einem ein-

fachen, kürzeren Tactmaass fortschreiten, z. B. in $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$, während jene im $\frac{3}{2}$ Tact fortschreiten.

Die zusammengesetzten längeren Tactarten wie $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ sind die an metrischen Accenten reichhaltigeren, und sind diese Accente um so dauernder, reichhaltiger und eindringlicher, je zusammengesetzter und länger die Tactart ist, während die einfachen und kurzen Tactarten, wie $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ ungleich leichtere, schneller vorübergehende Nebenaccente haben, dagegen aber mit ihrem so oft und schnell sich wiederholenden Haupt-Tactaccent um so schärfer in das Ohr fallen.

Doch so wie in der Wortsprache allzulange Perioden den Vortrag schwerfällig, undeutlich und unfasslich machen, eben so in der Musik würden Tactarten wie $\frac{16}{4}$ oder $\frac{24}{8}$ den Vortrag allzuschwierig und unfasslich machen. Der Gegensatz von allzulangen Tactarten würden die allzukurzen Tactarten, wie $\frac{2}{16}$, $\frac{2}{8}$ bilden, weil deren allzukurzes und allzuscharfes Tactmetrum, wenigstens in lebhaften und schnellen Tempi, nur noch allein den Haupt-Tactaccent hören lassen und höchst monoton und ermüdend werden würde.

In früheren Zeiten hat man zwar einen gewissen Werth darauf gelegt, ob ein musikalischer Satz im $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{2}{8}$ oder im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ Tact geschrieben würde, weil man angenommen hatte, der musikalische Vortrag einer Composition hinge hiervon mit ab, denn je grösser die Notengeltung sei, desto gewichtiger müsse der Vortrag, je kleiner die Notengeltung aber sei, desto leichter müsse derselbe sein,

und auch jetzt noch machen viele einen Unterschied im Vortrage zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{2}$ oder dem sogenannten alla breve-Tact.

Da nun aber der Vortrag eines musikalischen Satzes vom Tactmaass fast gar nicht, sondern vom Tempo, der darin herrschenden metrischen, melodischen und charakteristischen Bewegung, sowie von dem darin vorherrschenden Rhythmus bedingt und sehr verschieden sein wird, je nachdem die Melodie eine sanftere, ruhigere oder eine heftigere, leidenschaftliche Empfindung ausdrückt, z. B. durch ein $\frac{4}{4}$ Adagio von sanftem Charakter mit grösstentheils gebundenen viertel und halben Noten, oder durch $\frac{4}{4}$ Allegro agitato, mit häufigen sprungweisen Fortschreitungen durch grössere Intervalle, mancherlei Tonfiguren, Tongruppen und Rouladen, in achtel und zweiunddreissigstel Noten, oder punktirten und synkopirten Noten, wodurch eine Melodie sehr verschiedene metrische und melodische Accente und einen gänzlich verschiedenen Charakter annimmt.

Jene Annahme ist daher eine ganz willkürliche und nicht in der Wirklichkeit der Verhältnisse begründet, denn man kann in einem und demselben Tactmaasse bei verändertem Tempo und metrisch rhythmischer Bewegung eben so wohl einen sehr ruhigen, getragenen, als auch einen sehr unruhigen, hüpfenden musikalischen Satz schreiben.

Der eigentliche wahre und richtige Grund, warum man z. B. ein Andante nicht im $\frac{3}{16}$, sondern im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Tac

schreiben wird, ist derjenige, dass man das Auge bei den schnelleren Passagen nicht durch zu viele Zweiunddreissigtheile, Vierundsechzigtheile oder gar Einhundertachtundzwanzigtheile verwirren darf. Das vorgeschriebene Tactmaass bedeutet ja gar nicht, dass die Stimmen in lauter Noten von gleicher Zeitdauer wie die Tactglieder fortschreiten sollen, sondern nur, dass die angegebene Zahl von Tönen gleicher Geltung einen vollen Tact bilden und erfüllen und zusammen einen Hauptaccent haben sollen. Ueberhaupt wird ja in modernen Compositionen fast jeden Augenblick die Notengeltung der Tactglieder aufgehoben und verändert.

Im Allgemeinen ist es indess ganz richtig und liegt auch schon in der Natur der Töne, dass, je schneller und flüchtiger sich die Töne folgen, bei übrigens gleicher Stärke, desto weniger eindringlich, je langsamer und ausgehaltener sich solche aber folgen, desto eindringlicher werden deren Accente. Daher je schneller ein Tempo ist, desto leichter und flüchtiger wird der Vortrag, je langsamer hingegen dasselbe ist, desto gewichtiger und nachdrücklicher wird der Vortrag.

Das Tactmetrum wird auch der Tactschritt genannt, und jede veränderte Tactart verändert auch zugleich ihren Tactschritt, und schon dadurch die Accente einer und derselben Melodie. Eine Melodie, welche bei langsamem Tempo in einer längeren Tactart, sanft, ruhig, wehmüthig oder traurig klingt, kann, in ein kurzes Tactmaass versetzt, bei schnellem Tempo, munter, heftig, hüpfend oder

lustig klingen, und da jede Tactart ihre verschiedenen metrischen Accente hat, so verändert solche mit verändertem Tact auch ihre melodischen Accente.

$\frac{1}{4}$ Tact wird bei einstimmigem melodischen Gesange vorzüglich im Choralgesange dauernd angewendet, und bleibt bei seinem so einförmigen Accente nur durch melodischen und modulatorischen Accentwechsel erträglich, wenn er nicht allzulange gleichförmig fortgesetzt wird. In mehrstimmiger Musik, und besonders in der Orchesterbegleitung, kommt solcher in einzelnen oder einigen Stimmen sehr häufig vor, weil da die andern Stimmen durch ihren mannichfaltig verschiedenen Gang und Accent die Einförmigkeit desselben verdecken, denn in solcher mehrstimmiger Musik wechseln die andern Stimmen mit ihren metrischen und melodischen Accenten und bilden dadurch die verschiedenartigsten Tactarten im bunten Gemische.

Indess würde nicht blos der $\frac{1}{4}$ Tact, sondern auch jede andere Tactart sehr bald ermüden und monoton werden, wenn die Melodie stets nur in dem vorgeschriebenen Tactmetrum durch den ganzen Satz fortschreiten sollte, und eben deswegen bindet man sich mit Recht an kein Tactmetrum in Bezug auf die Dauer der Töne, sondern wechselt häufig und nach Bedarf die Notengeltungen und die Accente, um den passenden Ausdruck zu gewinnen und hervorzubringen.

Eine vielstimmige Opernpartitur ist das getreueste, lebendigste Bild der Vermischung und Vereinigung aller

möglichen Tactarten, und metrischen melodischen Tonfiguren mit deren charakteristischen, metrischen, melodischen und rhythmischen Accenten zu einem ausdrucksvollen Ganzen; und so wie in der ganzen Natur in der Einheit des Ganzen doch überall die grösste Mannichfaltigkeit und Abwechselung herrscht, so muss auch in jeder Kunst, folglich auch in der Musik, in allen den Theilen einer Composition, in der Einheit des Ganzen eine stete passende Abwechselung der metrischen, melodischen und rhythmischen Accente, also auch des Tactmetrums herrschen, wenn solche nicht an Monotonie leiden soll.

Bei mehrstimmiger Musik in verschiedenen Tactarten und Tactmetrum zeigt die Vorzeichnung dasjenige Tactmaass an, auf welche das Ohr alle die verschiedenen metrischen Accente und Fortschreitungen beziehen soll, in welchem allgemeinen Tactmaasse sich solche vereinigen sollen, um die Haupt-Tactart dadurch zu bilden.

Folgendes Bild wird meinen Lesern die Vermischung mehrerer Tactarten mit ihren verschiedenen Tactaccenten, wie solches bei mehrstimmiger Musik beständig vorkommt, und deren Vereinigung zu einem homogenen Ganzen versinnlichen.

Die langsamere oder schnellere Bewegung eines musikalischen Satzes verändert wohl dessen Ausdruck und musikalischen Sinn, ändert aber das Tactmetrum nicht ab; wohl aber nehmen die metrischen Haupt- und Neben-Tactaccente ein verändertes Gewicht an, und verändern

ihren Eindruck, so wie auch der rhythmische Eindruck sich dadurch verändert.

EIGENTLICHE TACTARTEN
mit deren Accenten,

REDUCTION auf $\frac{4}{4}$ TACT.

The image displays a table of musical time signatures and their reduction to 4/4. The left column, titled 'EIGENTLICHE TACTARTEN mit deren Accenten', shows seven staves with various time signatures and rhythmic patterns. The right column, titled 'REDUCTION auf $\frac{4}{4}$ TACT.', shows the corresponding 4/4 reduction for each pattern.

Original Time Signature	Rhythmic Pattern (Left)	Reduction (Right)
$\frac{12}{8}$	Quarter notes with accents: + - + - + - + -	Quarter notes with triplets: 3 3 3 3
$\frac{16}{16}$	Quarter notes with accents: + - + - + - + -	Quarter notes: 1 1 1 1 1 1 1 1
$\frac{8}{8}$	Quarter notes with accents: + - + - + - + -	Quarter notes: 1 1 1 1
$\frac{4}{4}$	Quarter notes with accents: + - + -	Quarter notes: 1 1 1 1
$\frac{6}{4}$	Quarter notes with accents: + - - + - -	Quarter notes with triplets: 3 1 3 1
$\frac{2}{2}$	Half notes with accents: + -	Half notes: 1 1
$\frac{1}{1}$	Whole note with accent: +	Whole note: 1

Metrum. Sowie in der Wortsprache sich aus Sprachlauten Sylben und Worte, und aus diesen Phrasen, Perioden und ganze Sätze bilden, eben so auch in der Musik oder Tonsprache, bilden sich aus Tönen, Tonfolgen oder Tonfiguren musikalische Phrasen, Perioden und ganze musikalische Sätze mit vollkommenem oder unvollkommenem Schlusse. Unter Tonfolgen oder Tonfiguren verstehe ich nur musikalische Gedanken, während eine Phrase schon einen musikalischen Sinn hat, Perioden aber ge-

wöhnlich mehrere Phrasen enthalten und einen musikalischen Gedanken entwickeln und näher ausführen. Einschnitte zwischen den Phrasen und Perioden werden durch mehr oder weniger schnell vorübergehende Ruhepunkte oder kleine Pausen hervorgebracht, welche in oder ausser Verbindung mit melodischen Accenten, die metrischen Accente, und dadurch zugleich die musikalische Interpunction bilden, welche die Phrasen und Perioden von einander absetzt, trennt und dadurch gehörig von einander unterscheiden lässt.

Mehrere Perioden bilden entweder nur einen musikalischen Abschnitt, der einen merklichen Ruhepunkt für die musikalische Empfindung durch einen mehr oder weniger vollkommenen melodischen Schluss gewährt, oder einen musikalischen Satz von mehreren Abschnitten, welcher die bis dahin fortfließende musikalisch melodische Empfindung vollkommen abschliesst und beendigt. Eine musikalische Phrase kann sich aber bis zu einer Periode, ja selbst bis zu einem Abschnitt verlängern, mithin ist die Dauer und Länge einer musikalischen Phrase, Periode oder eines Abschnitts eine ganz unbestimmte Grösse. Phrasen, Perioden, Abschnitte und Sätze sind das Maass der Entwicklung der Gedanken in der Wortsprache, und auch der musikalischen Gedanken und Empfindungen in der Tonsprache. Das Metrum in der Musik, die musikalische Metrik, bestehet nicht allein aus dem Metrum der verschiedenen Tactarten und deren Accentfusse, sondern umfasst auch die stets wechselnden metrischen Accente aller nur möglichen vorkommenden metrischen Notenfiguren

und Tongruppen mit deren leichteren oder schwereren, längeren oder kürzeren, schwächeren oder stärkeren Accenten, welche so oft oder vielmehr fast beständig den Accentfuss des Tactes aufheben oder verändern; hierzu gehören auch alle Melismen einer verzierten Melodie, so wie die Anticipation, Retardation, Syncopation, Pausen und Ruhepunkte.

Das Tactmetrum ist in der Musik gleichsam nur das technische Metrum der Tactglieder, welches nur diess allein feststellt und mit einem Blick überschauen lässt; das allgemeine musikalische Metrum hingegen ist gleichsam die Prosodie der Tonsprache, und der Sylbenfuss lässt sich mit dem Tactfusse, die musikalische Phrase mit der Verszeile, die metrische Periode mit der Stanze oder Strophe vergleichen.

Die schärfsten und kürzesten metrischen Einschnitte und Accente hat die Tanzmusik, welche grösstentheils ein sehr rasches Tempo hat. In solchem raschen Tempo sind die Accente zwar leichter und flüchtiger, aber auch schärfer, eindringlicher und gleichsam sinnlicher als im langsameren Tempo, wo die Accente sanfter, dauernder, gewichtiger, gleichsam mehr geistiger Natur sind und auch tiefer in das Gemüth eindringen.

In vielstimmigen Sätzen vereinigen sich die verschiedensten Notengeltungen und Notengruppen zu einem metrischen Gesamteffect.

Alle Notengeltungen sind nur relativ in Betreff deren Zeitdauer, weil diese sich mit jedem veränderten

Tempo abändert, mithin giebt das Tempo in Verbindung mit dem metrischen und melodischen Accentvortrage erst jeder Note ihre wahre Zeitgeltung. Wenn also das Tactmetrum der musikalische Sylbenfuss ist, so ist die allgemeine musikalische Metrik das Maass der kürzeren oder längeren metrischen Notengeltungen und deren Accenten, in Bezug auf die grösseren oder kleineren Einschnitte, welche sich an gar kein genaues Tactmaass binden, sondern halbe und ganze Tacte einnehmen, oder auch durch mehrere Tacte hindurch fortgehen. Indess müssen metrische Tonfiguren eine gewisse ordnungsvolle Reihenfolge haben, das Ohr muss eine gewisse metrisch sinngerechte Uebereinstimmung unter denselben wahrnehmen, wenn ein musikalischer Satz gut und fasslich sein soll. Je gleichförmiger unter sich die metrischen Tonfiguren, je kleiner die metrischen Tactglieder sind, und je schneller sich solche bewegen, desto schärfer tritt der metrische und auch der rhythmische Accent hervor, wie diess z. B. bei raschen Tanzmelodien der Fall ist.

Jede Vocalmusik zeigt, wie das musikalische Metrum sich dem Versbau anschliesst und mit demselben vereinigt; wo diese metrische und zugleich melodische Vereinigung nicht vorhanden ist, da hat der Componist gefehlt und ein falsches musikalisches Metrum zu den Worten des Gedichts gewählt. Jede gewählte unpassende Tactart zeigt diess sogleich und deutlich genug an, und leider findet man solche Missgriffe sehr häufig; künstlich ange-

brachte, oder gleichsam herbeigezogene Accente ändern den Fehler nicht ab.

Schon einstimmige Melodie ist weit reicher an metrischen Accenten als die Sprache und die Dichtkunst. Noch weit reichhaltiger ist deren zusammengesetztes und complicirtes Metrum im mehrstimmigen Satze, wo eine jede Stimme in einem verschiedenen Metrum fortschreiten kann, ohne die anderen Stimmen dadurch zu hindern, wie man es aus den Partituren von Sinfonie-Sätzen, Oratorien und Opern ansehen kann. Streng genommen ist alle unsere Musik, selbst einstimmige Melodie mit Begleitung, in gemischter Tactart, und folglich complicirtem Metrum geschrieben.

TEMPO, ZEITMAASS, CHARAKTERISTISCHE BEWEGUNG.

Tempo oder Zeitmaass bedeutet in der Musik die Geschwindigkeit der Zeitdauer, innerhalb welcher die Glieder eines Tactes in einer der verschiedenen Tactarten erklingen sollen.

Das Tempo hat in der Musik einen sehr grossen Einfluss auf den musikalischen Vortrag und auf unser Ohr und musikalisches Gefühl. Ein und dieselbe Melodie kann im langsamen Zeitmaass ernst und traurig, in einem schnellen Zeitmaasse hingegen munter und scherzhaft klingen. Da nun das Tempo allein schon den Charakter einer Composition verändern kann, so hat man sich in neuerer Zeit, zu einer genaueren und festeren Bestimmung

des Geschwindigkeitsmaasses eines Tactes, des nach seinem Erfinder benannten Instrumentes, Mälzels Metronom, bedient. Die Pendelschwingungen desselben bestimmen auch sehr genau die Zeitdauer der Glieder eines Tactes in jedem Tempo und es eignet sich sehr gut zu der Zeitbestimmung der Dauer eines Tactes. Allein zu der näheren Bestimmung des richtigen Vortrags eines musikalischen Satzes und zu der charakteristischen Bezeichnung desselben, also des eigentlichen Geistes und Lebens der die Melodie beseelt, und welcher durch den guten Vortrag erst in das Leben tritt, dient solcher gar nicht.

Um die charakteristische Bewegung eines musikalischen Satzes näher zu bezeichnen, hat man sich bereits seit älterer Zeit gewisser italienischer Worte bedient, welche neben die Bezeichnung des Tempo gesetzt werden. Während nämlich die fünf Worte Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto, das Tempo oder die Schnelligkeit des Vortrages bestimmen, fügt man noch andere Worte, wie z. B. scherzando, affettuoso, con brio, smanioso, agitato u. s. w. hinzu, um die charakteristische Bewegung, in oder mit welcher die Composition vorgetragen werden soll, näher zu bezeichnen und anzudeuten.

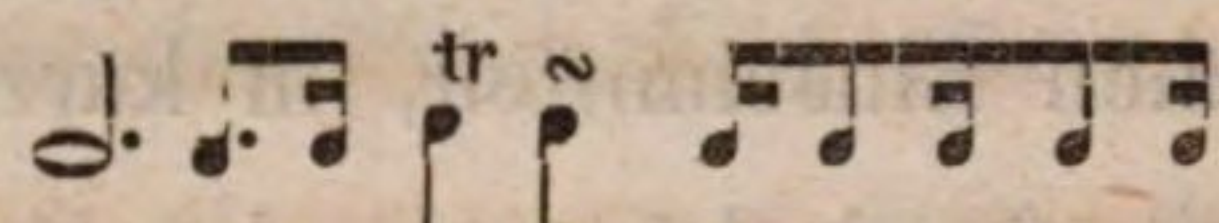
Alles Tempo lässt sich auf drei Hauptzeiten zurückführen, nämlich auf langsam, mässig und schnell. Da nun aber die charakteristische Bewegung einer Composition keineswegs allein durch das Tempo des Tactmaasses, sondern auch mit durch die verschiedenartigen Notengelungen und Notenfiguren, und durch die Art und Weise,

wie solche vorgetragen werden, z. B. ab legato, gebunden, oder staccato, abgestossen, con portamento, gehalten, getragen, oder pizzichato, abgebrochen, hüpfend u. s. w.; ferner durch die Art und Weise, wie die Melodie fortschreitet, entsteht, so muss alles diess auch näher bezeichnet werden.

Charakteristische Bewegung entsteht demnach durch die eigenthümliche Art und Weise, wie die Melodie durch grössere oder kleinere Tonstufen in grössern oder kleinern Notengeltungen, einfachen oder zusammengesetzten Notenfiguren und metrischen Einschnitten, in kürzerem oder längerem Tactmaasse, durch kürzere oder längere rhythmische Perioden, mit einfacher, natürlicher oder gesuchter und frappanter Modulation, im langsameren oder schnelleren Tempo fortschreitet. Aus der Vereinigung von allem diesem bilden sich nun eine Menge sehr reichhaltiger und mannichfaltiger metrischer, melodischer und rhythmischer Accente, welche die Charakteristik einer Melodie erst völlig entwickeln, uns solche empfinden lassen und eben dasjenige bilden, was man unter den Worten charakteristische Bewegung zu verstehen hat. Solche charakteristische Accente können in mehrstimmiger Musik in allen Stimmen vielfach verschieden sein und oft wechseln, wie es denn auch gewöhnlich der Fall ist, und sich dem ohnerachtet zu einem übereinstimmenden, harmonischen Ganzen vereinigen und gestalten.

Die vielfach wechselnde Bewegung der verschiedenen Notengeltungen und Notenfiguren sind in der Musik we-

sentlich nothwendig, um die Monotonie des gleichförmig wiederkehrenden Tactmetrums, die uns bald ermüden würde, durch wechselnde metrische Accente zu unterbrechen und zu verändern. Die Art und Weise, wie diese Accente mit einander abwechseln, trägt sehr viel zur charakteristischen Bewegung der Musik bei, und bildet dasjenige, was man im Gegensatze zum Tactmetrum, und ohne Beziehung auf die melodische Fortschreitung die allgemeine musikalische Metrik nennt. Hierzu gehören nun alle nur möglichen vorkommenden Notenfiguren, wie

z. B.  u. s. w. Die Accente, welche die allgemeine musikalische Metrik in der Musik hervorbringt, sind unendlich mannichfaltiger und zugleich weit schärfer und bestimmter als die Accente der Wortsprache, weil solche zugleich an ein bestimmtes Zeitmaass streng gebunden sind. Eine Zusammenstellung aller nur möglichen und erdenklichen Notenfiguren würden für eine musikalische Grammatik sehr passend und wünschenswerth sein.

Rhythmus. Wenn wir den Zapfenstreich oder einen andern gewöhnlichen Marsch trommeln hören, so hören wir zwar keine musikalischen Töne, jedoch sehr deutlich ein Zeitmaass und auch ein Tactmaass, so wie verschiedentlich accentuirte metrische, symmetrisch zusammengeordnete Trommelklänge und auch Gruppen derselben, wie z. B. den Trommelwirbel. Diese symmetrischen Accente bilden aber auch metrische Phrasen und Perioden, und

diese wiederum rhythmische Perioden, aus welchen der Rhythmus des Trommelmarsches sich bildet.

Die Wortsprache hat auch ihr rhythmisches Verhältniss, welches in der Poesie stärker als in der Prosa hervortritt, der Vers hat auch sein Tactmaass, welches gefühlt wird, aber beides ist nicht so ein strenges und gleichzeitiges wie in der Musik. Phrasen, Perioden, Abschnitte und ganze Sätze sind das Maass der Entwicklung in der Wort- und in der Tonsprache, sie sind aber auch zugleich die Basis des rhythmischen Verhältnisses in beiden.

Jedes veränderte Tactmaass oder veränderte Metrum der Tondauer, der Notengeltung verändert auch stets den rhythmischen Accent und das rhythmische Gefühl, daher ändert sich diess auch bei jedem verschiedenen Trommelmarsche, der ein verändertes Tactmaass oder veränderte metrische Gruppen von Trommelklängen hat, Beweis genug, dass das rhythmische Gefühl schon in der menschlichen Natur begründet ist.

In der Musik bringen solche Veränderungen, welche das Tactmetrum in Verbindung mit oder im Gegensatze zu dem verschiedenen Notenmetrum bildet, ein weit eindringlicheres rhythmisches Gefühl hervor, als die Wortsprache es hervorzubringen vermag. Die durch den musikalischen Accent gebildeten kleinern und grössern Ruhepunkte bilden aus den Phrasen rhythmische Perioden, und diejenige mehr oder weniger symmetrische Uebereinstimmung, welche das rhythmische Gefühl erweckt und

den rhythmischen Eindruck verursacht. Der Rhythmus entstehet daher, oder begründet sich durch die ebenmässige Structur der musikalisch metrisch melodischen Periodik, nicht aber durch die blos melodische Fortschreitung, welche stattfinden kann, ohne irgend ein rhythmisches Gefühl zu erwecken, ohne irgend ein rhythmisches Verhältniss zu begründen. Die vielfach verschiedenen gleichen und ungleichen Notengeltungen, Notenfiguren und Notengruppen, welche das Tactmetrum so häufig und in manchen musikalischen Sätzen fast jeden Augenblick aufheben, bilden durch ihre metrischen Accente und durch kleinere oder grössere Ruhepunkte oder Pausen halbe und ganze musikalische Phrasen, Perioden und Abschnitte, welche unter sich verglichen, eine unendliche Reihe verschiedener, mannichfaltiger, stets wechselnder melodisch metrischer Accente hervorbringen, deren Aufzählung in einer musikalischen Grammatik von grossem Nutzen sein würde.

So willkürlich auch die Zusammensetzung der musikalischen Phrasen und Perioden bei dem ersten Anblick auf dem Papier erscheint, so müssen solche doch, um dem Ohre und der musikalischen Empfindung fasslich und angenehm zu werden, einen gewissen Zusammenhang unter sich, eine gewisse Beziehung auf einander haben, sich an einander schliessen und mit einer gewissen symmetrischen Ordnung folgen, um ein übereinstimmendes Ganzes zu bilden, wenn der höhere Wohlklang, die eigentliche Harmonie des Ganzen nicht gestört oder aufgehoben werden soll.

Die ebenmässige Uebereinstimmung aller dieser Verhältnisse zu einem wohlgeordneten Ganzen bildet auch zugleich die rhythmische Harmonie, nämlich denjenigen höhern Wohlklang, welchen uns unser Gefühl bei dem Anhören der Musik erkennen lässt.

Der musikalische Rhythmus ist also das höhere Maass der Länge und der Dauer musikalischer Phrasen und Perioden, das höhere Maass der Gruppierung derselben, so wie des symmetrischen oder ebenmässigen Verhältnisses derselben zu einander und unter einander.

Die melodisch metrischen Phrasen und Perioden müssen beständig mit einander abwechseln, weil sich dieselben sonst nicht von einander unterscheiden würden, und jede derselben muss sich von der vorhergehenden oder darauf folgenden, selbst dann wenn sich eine und dieselbe Phrase oder Periode wiederholt, durch einen kleinern oder grössern Ruhepunkt, nämlich durch eine verlängerte Notengeltung oder kleine Pause, trennen und unterscheiden.

Die grösseren Ruhepunkte der musikalischen Phrasen und Perioden, in den Harmonielehren auch Cadenzen genannt, gestalten das rhythmische Verhältniss eines musikalischen Satzes; solche bilden nämlich rhythmische Perioden von 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, und zuweilen noch mehr Tacten und sind zugleich das Maass des rhythmischen Verhältnisses. Eine musikalische Periode, welche musikalischen Sinn hat, umfasst gewöhnlich eine oder mehrere rhythmische Perioden, und mehrere solcher melodischen Perioden, welche mit einem musikalischen Sinn

abschliessen, bilden zusammen einen rhythmischen Abschnitt.

Die Länge und Dauer einer musikalischen Periode ist unbestimmt; sie kann, so wie es auch der Fall in der Wortsprache ist, kürzer oder länger sein; je länger solche ist, desto mehr Phrasen enthält solche gewöhnlich, und es kann auch eine melodische Phrase sich so sehr verlängern, dass solche zugleich Periode und auch sogar rhythmischer Abschnitt wird. Indess kömmt diess nur ausnahmsweise vor, weil allzulange Perioden, eben so wie allzulange Tactarten, bei deren Vortrag unfasslich und unverständlich werden. Gewöhnlich umfasst oder bewegt sich eine musikalische Periode innerhalb 2 bis 8 oder 12 Tacten, selten innerhalb mehr Tacten, und umfassen die rhythmischen Perioden am häufigsten oder gewöhnlich nur 4 bis 6 Tacte, welche dann einen melodisch-rhythmischen Ruhepunkt haben.

Im langsamen Tempo und längeren Tactarten mit grösseren Notengeltungen tritt das rhythmische Gefühl schwächer hervor, im schnelleren Tempo mit kürzeren Tactarten hingegen um so stärker und lebhafter.

Eine musikalische Phrase bezieht sich gewöhnlich auf die vorhergehende und lässt eine darauf folgende erwarten, beendigt aber den musikalischen Sinn noch nicht. Eine Periode, welche mehrere Phrasen enthält und oft viele Tacte, nämlich 6, 8, 12 und noch mehr, umfasst, enthält aber gewöhnlich einen vollständigen musikalischen Sinn und bildet zugleich einen mehr oder weniger voll-

kommenen Ruhepunkt, durch welchen die melodischen Perioden sich trennen und von einander unterscheiden. Eine rhythmische Periode hingegen ist häufig von gleicher Länge mit der melodischen Periode, oft auch kürzer als dieselbe, besonders wenn die metrischen melodischen Accente sich symmetrisch gruppiren, ohne einen musikalischen Endsinn zu bilden, und unterscheidet sich dadurch, so wie durch ihren rhythmischen Accent wesentlich von der melodischen Periode.

Die rhythmischen Perioden, es mögen solche in gleichen oder ungleichen Zahlen von Tacten auf einander folgen, z. B. 4, 4, 4 oder 3, 3, 3 müssen aber in einem gewissen Ebenmaasse zu einander stehen, ein gewisses symmetrisches Verhältniss unter einander haben, um einer Composition ein gewisses Gleichgewicht in allen ihren Theilen zu verleihen, wodurch die rhythmische Harmonie, der höhere rhythmische Wohlklang und Ausdruck hervorgebracht wird, welcher aber durch einen gehörigen Vortrag erst in das Leben tritt. Bei dieser rhythmischen Harmonie und Einheit des Ganzen muss aber doch eine grosse Mannichfaltigkeit in den musikalischen Gedanken und folglich auch in den melodischen Phrasen und Perioden herrschen, denn sonst ist und bleibt die Composition, trotz einem guten Rhythmus, doch melodisch dürftig und monoton.

Eine rhythmische Periode kann eine gerade oder ungerade Zahl von Tacten umfassen, z. B. 2, 4, 6, 8 Tacte oder 3, 5, 7, 9 Tacte, oder auch mit geraden und un-

geraden Zahlen von Tacten wechseln und z. B. 2, 2, 3, 2 Tacte, 4, 5, 4, 5 Tacte, 4, 4, 5, 5 oder 6, 6, 6, 7 Tacte u. s. w. enthalten. Diese letztere anscheinende Unregelmässigkeit, wenn solche passend angewendet wird, kann aber gerade oft einer Composition einen ganz besonderen Reiz verleihen und zu einem schönen rhythmischen Ausdruck sehr viel beitragen. Kürzere melodische Perioden können Hand in Hand mit rhythmischen Perioden gehen, allein unser rhythmisches Gefühl ist gewöhnlich um so sanfter, je länger die rhythmischen Perioden sind, wie diess häufig der Fall bei langsameren Tempi in Verbindung mit den längeren Tactarten, als $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ der Fall ist; allein je lebhafter das Tempo und je kürzer die damit verbundene Tactart ist, desto kürzer werden die rhythmischen Perioden und desto schärfer der rhythmische Eindruck sein.

Den kürzesten und schärfsten rhythmischen Ausdruck haben gewöhnlich die Tanzmelodien im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ Tact, verbunden mit schnellem Tempo. In solchen Melodien bilden oft wenige Tacte einen rhythmischen Abschnitt, der die ganze Melodie enthält, und sich dann fort und fort wiederholt. Die Tanzmusik bedarf einer scharfen Rhythmik mit kurzen Perioden, um die Tanzenden im steten Tactgefühl zu erhalten; den Zuhörer aber ermüden zu lange fortlaufende kurze Rhythmen um so mehr, je schneller sich der Haupt-Tactaccent wiederholt, denn je mehr diess der Fall ist, desto einförmiger und monotoner wird die Melodie.

So wie allzukurze rhythmische Perioden ermüdend werden, so können auch allzulange rhythmische Perioden ermüden oder wenigstens unfasslich und ungeniessbar werden. Längere rhythmische Perioden als 8 bis 9 Tacte kommen zwar vor, werden aber besonders in längern Tactarten leicht unfasslich und unklar. Rhythmische Perioden von 16 bis 20 Tacten würden ebenso unfasslich werden, wie $\frac{16}{16}$ oder $\frac{24}{4}$ Tact in einstimmiger Melodie. Wenn sich rhythmische Perioden von der gleichen Zahl allzu regelmässig, ununterbrochen und ohne alle Abwechslung folgen, so können solche ebenfalls ermüden oder monoton werden, wenn aber diese allzu einförmige Regelmässigkeit des Rhythmus, wie z. B. 4 4 4 4 4 4 passend und glücklich durch z. B. 3, 5 oder 7 unterbrochen wird, so wird dadurch eine grössere Mannichfaltigkeit und Abwechslung der rhythmischen Accente gewonnen.

Bei den verschiedenen Tanzmelodien, wie z. B. bei dem Walzer, der Menuet, der Polonaise, können die rhythmischen Perioden und Abschnitte und daher der rhythmische Ausdruck sehr verschieden sein. Ebenso verschieden gestaltet sich derselbe bei Liedern, Opern, Concertsätzen, kriegerischen Märschen und der Kirchenmusik. Stets aber einfacher in einstimmiger Melodie, stets complicirter und verwickelter in mehrstimmiger Musik, nur den Fall ausgenommen, wenn alle Stimmen im Unisono oder in gleicher Notengeltung fortschreiten.

Die bekannten Regeln des Wohlklanges für Sprache und Musik verleihen einer musikalischen Composition

noch nicht den eigentlichen höheren Reiz und Wohlklang, sondern wird dieser nur durch eine glückliche Wahl der der auszudrückenden Empfindung entsprechenden metrischen, melodischen, charakteristischen und rhythmischen Accente, von welchen die Tonsprache eine viel grössere mannichfaltigere Auswahl und Abwechselung als die Wortsprache darbietet, und vermöge der charakteristischen modulirenden Fortschreitung der Melodie, durch die Register der Höhe und Tiefe, und der Modification der Stimme oder der Töne, erreicht.

Der melodische Ausdruck ist nicht zu verwechseln mit dem rhythmischen Ausdruck, denn beide sind verschieden und jeder wirkt für sich im Besonderen. Ebenso wirkt auch der metrische Ausdruck und der der charakteristischen Bewegung, jeder für sich allein; aber bei einem richtigen musikalischen Vortrage, wirkt alles diess zusammen vereinigt, als Gesammtausdruck.

Eine musikalische Composition kann daher musikalisch-melodisch regelrecht und richtig, aber zugleich metrisch oder rhythmisch falsch und fehlerhaft sein, und auch wieder umgekehrt metrisch rhythmisch gut und fehlerfrei, aber melodisch schlecht und falsch sein. Sehr verschiedene Melodien können ein und dasselbe rhythmische Verhältniss haben, wie es in mehrstimmiger Musik so häufig vorkömmt, und wieder kann ein und dieselbe Melodie durch einige Abänderung verschiedenen rhythmischen Verhältnissen angepasst werden, allein der Rhythmus selbst lässt sich nicht nach Belieben verän-

dern, weil er das höhere Maass der metrischen Structur ist und diese beherrscht, nur mit der metrischen Periodik sich verändert oder wechselt, nicht aber das Maass der melodischen Fortschreitung ist. Dabei bleibt aber stets die Zahl der Tacte, welche eine rhythmische Periode oder Abschnitt umfasst, unbestimmt, weil diese sich verschiedenartig zusammenziehen oder ausdehnen kann.

Der höhere Wohlklang einer musikalischen Composition wird nur dann erreicht, wenn sich Alles darin zu einer harmonischen Uebereinstimmung glücklich vereinigt. Dazu gehört aber ausser einer schönen ausdrucksvollen Melodie und deren passenden Begleitung 1) die richtige Wahl der Tactart, 2) das richtige Tempo, 3) die richtige Wahl und Anwendung der metrischen, melodischen und modulatorischen Accente, um 4) die richtige ausdrucksvolle, charakteristische Bewegung zu gewinnen, 5) die ebenmässige harmonische Gruppierung der metrisch-melodischen Perioden und Abschnitte, um 6) damit gute rhythmische Perioden und Accente, also ein schönes ausdrucksvolles rhythmisches Verhältniss zu erlangen, und so endlich 7) durch Vereinigung und glückliche Verbindung von allem diesem den Gesammtausdruck des höhern Wohlklanges, der rhythmischen Harmonie des Ganzen zu erreichen oder zu erlangen.

Eine solche Harmonie ist freilich verschieden von derjenigen, welche die Generalbassschulen und Harmonielehren durch die blosse Fortschreitung der Intervalle und Accorde, (Bruchstücke mehrstimmiger Melodie) ohne

alle Berücksichtigung des Zusammenhanges der Töne mit dem höheren rhythmisch-harmonischen Wohlklange, besprechen und feststellen.

Bei der Vocalmusik bedingt der Sylbenfuss und die Versart die Wahl der Tactart und des Notenmetrums mehr oder weniger, allein die Empfindungen, welche die Melodie ausdrücken und erregen will, werden doch bei dem Vortrage vorzüglich in Verbindung mit dem Tempo, durch die charakteristische Bewegung der melodischen, metrischen und rhythmischen Accente, welche letzteren von dem rhythmischen Periodenbau abhängen, ausgedrückt.

Zwei Lieder oder Arien, welche in der gleichen Tactart, Tonart und Tempo componirt sind, auch gleiche rhythmische Perioden haben, können dem ohnerachtet, vermöge ihrer verschiedenen metrischen Notengeltungen und melodischen Phrasen, und der dadurch entstehenden verschiedenen metrischen, melodischen und modulatorischen Accente, selbst wenn sie äusserlich die gleiche Form, z. B. als Canzonetta, Cavatina oder Romanze haben, doch eine ganz verschiedene charakteristische Bewegung annehmen, und vermöge dieser einen sehr verschiedenen Ausdruck haben.

Denn verschieden von den durch Tactmetrum und metrische Notenfiguren hervorgebrachten Accenten ist der melodische Accent, welcher durch das Fortschreiten der Melodie, in halben oder ganzen Tonstufen oder grösseren Intervallen, als Terz, Quinte, Octave u. s. w. steigend

oder fallend, also durch Höhe und Tiefe hervorgebracht wird, so wie der sanftere modulatorische Accent der Fortschreitung in nahe verwandte Tonarten durch die Leittöne, oder der schärfere, durch plötzliches Ergreifen leiterfremder Töne, und enharmonische Ausweichungen in fremde Tonarten. Alle welche Accente noch durch piano und forte, crescendo und decrescendo, durch Syncopation, Retardation, Anticipation, durch das Eintreten derselben auf Haupt- oder Nebenaccenten, Verrückung der Haupt-Tactaccente, Verstärkung der Stimmen durch Unisono, plötzlichen gleichzeitigen Eintritt mehrerer Orchester-Instrumente auf ein und denselben Ton und andere Orchester-Effecte, verstärkt oder verändert werden können. Alles diess kann ganz unabhängig von dem Tactmetrum und der allgemeinen musikalischen Metrik erfolgen, denn die Melodie vereinigt bei ihrer Fortschreitung durch gleiche oder ungleiche Stufen, ihre melodischen Accente mit den metrischen Accenten, und diese vereinigen sich wieder mit den rhythmischen Accenten und bilden dadurch die melodisch-musikalische Periodik, indem sie zugleich das Maass der melodischen Gedanken sind. Bei einer richtigen, guten Periodik müssen alle metrisch-melodischen Perioden in zusammenhängender Reihenfolge erscheinen und sich auf einander beziehen, um ein ebenmässiges rhythmisches Verhältniss zu bilden, durch welches dann die rhythmische Harmonie des Ganzen sich bildet. Das rhythmische Verhältniss lässt sich in der Musik nicht so genau und bestimmt angeben, wie

das Tactverhältniss, sondern ist ungleich freier und ungebundener, dem ohnerachtet wird jeder Verstoss gegen die rhythmische Harmonie eines musikalischen Satzes deutlich genug gefühlt.

Bei mehrstimmiger Musik wird das rhythmische Verhältniss complicirter, und müssen die verschiedenen Phrasen und Perioden der verschiedenen Stimmen sich zu einem Gesamtausdruck, einer rhythmischen Gesammtharmonie des Ganzen vereinigen, und dürfen derselben niemals widerstreben.

Ausser den bereits angeführten Accenten hat schon einfache Melodie die Accente der vier sogenannten Cadenzen, nämlich aufsteigend das subsemitonium modi, absteigend die None oder Secunde nach Grundton oder Octave, den halben Leitton von der Quart nach der Terz, und den Tonfall von der Quinte in den Grundton oder aufsteigend in die Octave als Quarte. Moduliren heisst, im gewöhnlichen musikalischen Sinn, aus einer Tonart in eine andere derselben nahe verwandte, auf eine natürliche ungezwungene Weise melodisch übergehen. Frappant moduliren heisst auf plötzliche unerwartete Weise in eine andere Tonart übergehen, und am allerfrappantesten sind solche Modulationen, wenn mehrere Stimmen zugleich einen solchen Uebergang machen.

Das Wort Cadenz, auf deutsch Tonfall, wird in den Harmonielehren und anderen musikalischen Lehrbüchern gewöhnlich in einem verschiedenen Sinne, nämlich nur in Beziehung auf die Fortschreitung der Intervalle und

Accorde gebraucht, nämlich in Bezug auf deren Modulation durch die Leittöne; ich habe dieses Wort daher bis jetzt vermieden, weil ich nur die grösseren melodischen Ruhepunkte darunter verstehen kann.

Auch die Annahme von viertel, halben, dreiviertel und ganzen Cadenzen erschöpft noch lange nicht alle die verschiedenen Arten der melodischen Cadenzen, da es in melodischer Beziehung eine grosse Menge von mehr oder weniger vollkommenen und unvollkommenen Cadenzen giebt. In der Wirklichkeit giebt es nur eine vollkommene Cadenz, nämlich diejenige, welche einen musikalischen Satz oder Abschnitt im melodischen und rhythmischen Sinne so vollkommen schliesst und beendigt, dass unser musikalisches Gefühl nichts weiter erwartet und nichts mehr wünscht; diess ist die Finalcadenz oder was man auf deutsch einen Kernschluss nennen könnte.

Einstimmige Melodie wirkt durch die Verbindung oder Vereinigung ihrer melodischen Accente mit den metrischen und rhythmischen Accenten auf unsere Empfindung und unser musikalisches Gefühl ein. Mehrstimmige Melodie wirkt mit ihren verstärkten Accenten gleicher Art, ebenfalls auf diess ein, jedoch besonders in Verbindung mit Instrumentalmusik, nicht blos auf das Ohr und die Empfindung, sondern auch zugleich auf unser ganzes Nervensystem, also auf unser körperliches Gefühl, mithin auf unsern ganzen Körper ein, und zwar um so stärker und mächtiger, je mehr Stimmen und Instrumente zugleich die ganze Luft um uns herum in

Schwingung versetzen und erschüttern. Diese Einwirkung der Musik auf gesunde Menschen von verschiedener Constitution, so wie auch auf kränkliche oder nervenschwache Menschen haben unsere Aerzte noch gar nicht gehörig beobachtet, noch näher untersucht, vielweniger zur Heilung oder Milderung derselben benutzt, während doch in sehr vielen Fällen ein günstiger Erfolg gar nicht zu bezweifeln steht.

Da nun nur durch die gehörige und glückliche Verbindung von Accent, Tact, Tempo, Metrum, Rhythmus und der daraus entstehenden charakteristischen Bewegung dasjenige erreicht wird, was man in der Musik Verständlichkeit, Klarheit, Wahrheit und Schönheit nennt, und hierauf die eigentliche Zaubermacht der Musik sich begründet, oder vielmehr darin beruht, so werden, ohne die durch diese glückliche Verbindung erreichte rhythmische Harmonie und höheren Wohlklang der Musik, selbst die glücklichsten Ideen eines musikalischen Genies zwar den Zuhörer überraschen, gefallen, frappiren, nicht aber werden ihn solche befriedigen, sondern sogar oft unverständlich und unfasslich bleiben. Möge die hier folgende möglichst kurz gefasste Recapitulation dazu dienen, möglichst klare Einsichten über das in diesem Abschnitte Erörterte zu verbreiten, und die Begriffe darüber wenigstens einigermaßen festzustellen.

Accent. Der musikalische Accent ist gleichsam die Articulation der Tonsprache, und aus und durch den Accent allein entspringt solche; denn ohne Accent gäbe es

weder Tactmaass, noch Metrum, noch Rhythmus, noch charakteristische Bewegung in der Musik. Durch das accentuirte Herausheben der Töne erlangt die Musik erst Verständlichkeit, Sinn, Bedeutung, Leben und charakteristischen Ausdruck. Die Verbindung des Tactaccentes mit den anderweitigen metrischen, melodischen und modulatorischen Accenten, bildet den rhythmischen Accent und erzeugt mancherlei charakteristische Accente; ohne Accent gäbe es nicht einmal ein Tactmaass, weil dann alle Tactarten gleich wären und sich nicht mehr unterscheiden liessen. Der Accent bestimmt auch hauptsächlich die musikalische Interpunction oder bringt solche vielmehr hervor. Man kann sechs verschiedene Hauptarten der Accente in der Musik annehmen, nämlich 1) der jeder Tactart eigene metrische Tactaccent, welcher länger oder kürzer, schwerer oder leichter, stärker oder schwächer sein kann, je nachdem die Tactart, das Tempo und die charakteristische Bewegung wechselt. 2) Der allgemeine metrische Accent der Notengeltungen und Notenfiguren, welcher ebenfalls durch Tempo, Vortrag und charakteristische Bewegung vielfach wechselt. 3) Der Accent der melodischen Fortschreitung und Höhe und Tiefe, je nachdem die Melodie fallend oder steigend, durch kleinere oder grössere, gleiche oder ungleiche Tonstufen sich bewegt. 4) Der modulatorische Accent, welcher sich durch die gewöhnlichen sanften Ausweichungen, mittelst der Leittöne, durch enharmonische oder durch plötzliche, unerwartete, gewaltsame Auswei-

chungen bildet. 5) Der charakteristische Accent, welcher sich durch die charakteristische Bewegung der Melodie im Vortrage bildet und wozu auch die Wirkung der Triller, Vorschläge, Nachschläge, das Abstossen, Binden, Schleifen, Tragen der Töne, das Tremulando, Pizzichato, Piano, Forte u. s. w., so wie die Effecte der Orchester-Instrumente gehören. 6) Der rhythmische Accent, welcher durch die rhythmische Structur eines musikalischen Satzes, nämlich durch die Folge der rhythmischen Perioden, Einschnitte und Abschnitte, so wie durch die Abwechselung oder Unterbrechung derselben entsteht, und wodurch sich die rhythmische Harmonie des Ganzen bildet.

Tact ist in der Musik das Maass einer abgemessenen Zahl von Tönen gleicher Geltung und gleicher Zeitdauer, innerhalb eines Tactes, und die Bestimmung der diesen Tönen zukommenden Haupt- und Nebenaccente, welche stets mit jedem neuen Tacte gleichförmig wiederkehren, nur durch die allgemeine Metrik der Musik verändert oder aufgehoben werden können, und daher das Tactmetrum, den sogenannten Tactschritt bilden. Der Haupttact-Accent, welcher durch die regelmässige Wiederkehr des Tactmetrums entsteht, muss deutlich gefühlt werden können, um die Nebenaccente unterscheiden zu können, und man fühlt denselben auch ohne die Tactstriche auf dem Papier, welche nur eine bequeme Uebersicht gewähren, wie z. B. im Recitative. Ohne Tactmetrum oder vielmehr Tactaccent gäbe es keine verschie-

denen Tactarten, sondern würden $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tact gleich sein, denn nur durch die so verschieden accentuirten Tactglieder bilden sich die verschiedenen Tactarten, und werden von uns als verschieden empfunden.

Metrum ist in der Musik nicht blos das Maass der Tactaccente der verschiedenen Tactarten, sondern das Maass der Geltung und der Zeitdauer der Töne und Tonfiguren unter sich verglichen, so wie deren inneren Gewichtes, welches solche durch ihre leichten oder schweren metrischen Accente erlangen; also nicht das Maass des Tactaccentfusses, sondern das Maass des Accentfusses der in der Musik vorkommenden verschiedenen metrischen Tonfiguren, Tongruppen, Pausen, metrischen Phrasen und Perioden.

Tempo, Zeitmaass ist in der Musik das mehr oder weniger genau bestimmte Maass der Zeit, oder des Zeitraumes, innerhalb welchem die Tonglieder eines Tactes sich wiederholen sollen, also deren Geschwindigkeitsmaass.

Charakteristische Bewegung entspringt in der Musik aus der Verbindung und Vermischung der mannichfaltigen melodischen, metrischen, rhythmischen und charakteristischen Accente, an welchen die Musik so unendlich reich ist. Sie unterscheidet sich vom Tempo durch die grössere Freiheit ihrer oft wechselnden Bewegung, vermöge welcher sie oft das Tempo verändert oder ganz aufhebt. Sie ist das Maass der musikalischen Empfindung und des höheren melodischen Ausdruckes, erhebt die Musik erst zur Tonsprache, bringt Geist, Le-

ben und Ausdruck hinein und ist dasjenige im musikalischen Vortrage, was den Zuhörer hinreißt und entzückt; ohne sie wäre alle Musik monoton.

Rhythmus ist in der Musik das höhere Maass der musikalischen Metrik und Melodik, der ebenmässigen Gruppierung und Beziehung der metrisch-melodischen Phrasen und Perioden und deren Uebereinstimmung zu einem harmonischen Ganzen, wodurch sich die rhythmische Uebereinstimmung, die eigentliche Harmonie, der eigentliche höhere Wohlklang in der Musik bildet.

TONVERWANDTSCHAFT, MODULATION, ENHARMONIE.

Die nähere oder entferntere Verwandtschaft der Tonarten unter sich wird in unseren musikalischen Lehrbüchern gewöhnlich durch die Versetzungszeichen $\sharp$ $\flat$ erklärt, nämlich gesagt, je weniger solche in der Vorzeichnung mit $\sharp$ oder $\flat$ von einander abweichen, desto näher seien solche mit einander verwandt, und wird diese Verwandtschaft sodann durch den aufsteigenden oder absteigenden Quinten- und Quartencirkel versinnlicht. Noch weit kürzer kann man aber sagen, die einer jeden Dur-Tonart zunächst verwandten beiden Dur-Tonarten sind auf der diatonischen Quarte und Quinte zu finden.

Im Allgemeinen ist es richtig, dass eine Tonleiter der anderen um so verwandter und ähnlicher ist, je mehr gleiche Töne solche mit derselben gemein hat, allein noch ein anderer, eben so sehr zu berücksichtigender

Grad der Verwandtschaft ist derjenige der einzelnen Töne zu einander, denn verwandt sind alle nur möglichen Töne mit einander. Aus dem Grundton einer Saite, Pfeife oder anderer frei schwingender Körper entwickelt die Natur nicht allein die zwölf Grundtöne unserer zwölf Dur-Tonarten, sondern auch noch eine unendliche Menge anderer Töne, welche wir aber nicht mit in unser Ton-system aufgenommen haben, und ist daher die sehr zu berücksichtigende Verwandtschaft aller Töne mit einander noch aus einem anderen Gesichtspunkte als bloß aus dem so einseitigen der Tonart oder Tonleiter Verwandtschaft zu betrachten. Beide Arten der Verwandtschaft müssen näher betrachtet und mit einander verglichen werden, um zu einem klaren Begriff über Tonverwandtschaft zu gelangen.

Die Tonleiter-Verwandtschaft ist nur diejenige der verschiedenen Dur-Tonarten, in Bezug auf deren diatonische Tonleitern mit einander verglichen. Aber auch dieser Vergleichung gemäss sind nicht, wie zufolge des Quinten- und Quartencirkels gewöhnlich angenommen wird, die Quarte und Quinte, oder z. B. mit C-Dur verglichen G- und F-Dur gleich verwandt, sondern ist G-Dur näher mit C-Dur verwandt als F-Dur, weil G-Dur bis zum siebenten Ton *fi*s, noch die ganze Tonleiter mit C-Dur gemein hat, und das Ohr erst auf der siebenten Tonstufe durch *fi*s aus C-Dur herausgeführt; F-Dur hingegen schon auf der vierten Tonstufe der C-Dur leiterfremden Ton *b* hat, welcher schon auf dieser Stufe das

Ohr aus C-Dur herausführt. Ferner führt die untere Hälfte der G-Durskala, der Tetrachord d, a, h, c das Ohr durch den Leitton h immer wieder nach C-Dur, modulirt immer wieder in diese Tonart, während sowohl die untere als die obere Hälfte der F-Durskala, beide aus C-Dur herausführen; nämlich die untere Hälfte der Tetrachord f, g, a, b nach B-Dur, und die obere Hälfte der Tetrachord c, d, e, f nach F-Dur führt, also beide nicht wieder nach C-Dur, sondern nach andern Tonarten leiten.

Nach dem Quinten- und Quartencirkel ist die abnehmende Verwandtschaft der Tonarten, unter sich verglichen, die folgende, nämlich z. B. mit C-Dur verglichen.

C-Dur { g, d, a, e, h, fis Quintencirkel aufsteigend.
 { f, b, es, as, des, ges Quartencirkel aufsteigend.

Diesen beiden Cirkeln gemäss wären also fis und ges mit C-Dur weniger verwandt, als h und des, obschon diese Tonarten auch noch zwei Töne ihrer Scala mit C-Dur gemein haben, nämlich H-Dur, e und h, Des-Dur f und c und Fis-Dur und Ges-Dur h und f; also im ganz gleichen Verhältniss zu C-Dur stehen wie h und des, folglich auch gleich verwandt mit C-Dur sein müssten. In der Wirklichkeit aber ist gerade die nach dem Quinten- und Quartencirkel entfernter stehende Tonart Fis- oder Ges-Dur, durch die mit C-Dur gemeinschaftlichen halben Leittöne f und h, welche in beiden Tonarten nach dem Grundton und der grossen Terz führen, näher mit C-Dur verwandt, als H- und Des-Dur.

Die Verwandtschaften der Moll-Tonarten übergehe ich hier, weil unsere Moll-Tonarten nichts weiter als Varianten der Dur-Tonleitern auf deren sechster Stufe sind, keine eigenthümlichen halben Leittöne nach Grundton und Terz haben, und mithin nur substituirte Tonarten ohne eigenthümliche Tonleitern sind; erschienen bei F- und G-Dur nicht auf der vierten und siebenten Stufe leiterfremde Töne, so würden auch diese nur Varianten von C-Dur auf dieser Tonart vierter und fünfter Stufe sein.

Auf die hier geschilderte einseitige Tonleiter-Verwandtschaft ist nun in unsern musikalischen Lehrbüchern eine eben so einseitige und sich widersprechende Lehre von der Modulation, wie diejenige von den Consonanzen und Dissonanzen zu begründen versucht worden, welcher die tägliche Praxis denn auch geradezu widerspricht. So z. B. klingt die nach den Schulregeln regelrechtste Modulation von dem Grundton in die Quinte und umgekehrt in die Quarte oft fremdartig, unpassend, ja auch wohl gar unangenehm oder unleidlich, während an deren Stelle eine Modulation nach einer zuzufolge des Quarten- und Quinten-cirkels ganz entfernten Tonart, als nahe verwandt, folgerichtig, der melodischen Empfindung gemäss erscheint, und sehr angenehm oder auch sogar reizend klingen kann.

Der Widerspruch in dieser Erscheinung liegt aber nur in der zeitherigen irrigen und falschen Ansicht von der modulatorischen Fortschreitung, und eben deshalb sind auch fast alle bis jetzt in unsern musikalischen Lehrbüchern gegebenen Regeln, wie man moduliren solle, und

wie man verfahren solle, um in einer Tonart zu bleiben, höchst einseitig und zugleich unrichtig.

Die älteren Lehrbücher sagen in Betreff der Ausweichung, dass, sobald man einen der Tonart fremden Ton durch $\sharp$ oder $\flat$ mit erklingen liess, das Ohr aus der Tonart herauskäme oder schon heraus wäre. Dass dieses alte Kennzeichen aber ein falsches ist, beweist schon die tägliche Erfahrung.

Im Allgemeinen bleibt es allerdings wahr, dass das Ohr um so mehr und gewisser in der gegebenen Tonart bleibt, je weniger fremde Töne in derselben mit erklingen, allein es kommt dabei denn doch vorzüglich darauf an, wie das Ohr solche leiterfremde Töne auffasst, nämlich, in welcher Beziehung zu den leitereigenen Tönen der Tonart. Denn da alle Tonarten durch einige gemeinschaftliche Töne mit einander verbunden und verwandt sind, so kann man zufolge der vorher schon angedeuteten Verwandtschaft der einzelnen Töne unter sich, auch die einer Tonart ganz fremden Töne mit erklingen lassen, wenn solche nicht als Leitton in andern Tonarten, sondern in einer gewissen andern nahen Beziehung zu den leitereigenen Intervallen der vorherrschenden Tonart empfunden werden; z. B. als bald wieder vorübergehende, flüchtige melodische Accente, die sich nicht festsetzen, sondern bald wieder verschwinden, auf diese Weise das Ohr und die Empfindung nur flüchtig berühren, sich mit der vorherrschenden Tonart verschmelzen und in dieselbe übergehen. Auf diese Weise führen selbst die leiter-

fremdesten Intervalle, sogar Bruchstücke von Scalen anderer Tonarten, so wie ganze chromatische Tonleitern nicht aus der vorherrschenden Tonart, noch der vorherrschenden melodischen Empfindung heraus, sondern schliessen sich derselben vielmehr an und erweitern und schattiren solche zugleich mit den mannichfaltigsten abwechselnden melodischen Accenten. Eben hierin bestehet die eigentliche Kunst reicher, schöner, gefühl- und geschmackvoller und doch zugleich leicht fasslicher Modulation in der Musik.

In Betreff der Fortschreitung herrscht immer noch die Lehre von erhöhten und erniedrigten, übermässigen und verminderten Intervallen, wobei gesagt wird, die auf dem Papier durch $\sharp$ erhöhten Intervalle strebten aufwärts, die durch $\flat$ erniedrigten hingegen abwärts, während doch die Schreibart auf dem Papiere etwas ganz Willkürliches ist.

Die Worte Modulation, melodische Fortschreitung, enharmonische Fortschreitung werden in den musikalischen Lehrbüchern bald als zu der Melodie, bald als zu der Harmonie gehörig betrachtet, bald aber auch wieder als ein davon getrennter Begriff genommen und behandelt; auch kömmt wohl der Ausdruck Mehrdeutigkeit der Töne vor, wird aber auf eine so unbestimmte Weise gebraucht, dass man daraus deutlich wahrnimmt, wie die Autoren selbst noch ganz unklare Begriffe darüber hatten. In keinem mir bekannten Lehrbuche ist ein klarer, fasslicher Begriff über die eigentliche Bedeutung der Wörter Modu-

lation und Enharmonie entwickelt, sondern wird gewöhnlich die enharmonische Verwechselung der Töne auf dem Papiere als das letzte Hülfsmittel betrachtet, um auf eine schnellere Weise als durch die gegebenen Schulregeln, oder vielmehr diesen zum Trotze in alle Tonarten, selbst in die nach dem Quintencirkel am allerentferntesten gelangen zu können, und auf die folgende Art erklärt.

Man solle sich nämlich das dissonirende Intervall eines Accordes anders vorstellen, als es geschrieben wäre, nämlich aus einem $\sharp$ ein $\flat$ oder aus einem $\flat$ ein $\sharp$ machen, und statt solches schulgerecht zu resolviren, dadurch enharmonisch verwechseln, wodurch besagtes Intervall dann eine andere, als die schulgerechte Fortschreitung nehmen könne. Also soll man sich einen und denselben Ton als zwei ganz verschiedene, auf zwei verschiedenen Tonstufen befindliche Töne auf dem Papier vorstellen, um so per Lizenz zu einer nach den Regeln der Schule verbotenen Fortschreitung zu gelangen, wohin man sonst aber nicht fortschreiten dürfe!

Ferner wird gesagt, dass, obschon die Enharmonie ihren eigentlichen Sitz in dem verminderten Septimenaccord habe, doch enharmonische Fortschreitungen auf so vielfach verschiedene, passende Art und Weise stattfinden könnten, dass alle dergleichen Fälle gar nicht aufgezählt oder angegeben werden könnten, und dass daher die ganze Lehre von der Modulation und der Verbindung melodischer Theile eigentlich nur relativ sei. Neuere Autoren sagen, dass, da diess der Fall sei, so

könnte auch die Tonverwandtschaft nach dem Quarten- und Quintencirkel keinen Zwang auferlegen, sondern müsse man diesen als einen Zeitvertreib der Theorie betrachten. Deutlich genug springt es übrigens in die Augen, dass die Mystification der Schreibart auf dem Papiere die Fortschreitung einer Melodie in der Wirklichkeit nicht abändern kann; auch ist es übrigens ganz gleichgültig, wie die gleichen Fortschreitungen auf dem Papiere geschrieben werden, denn da die ganze Lehre von der Fortschreitung falsch ist, so kann es ohnehin keine richtige musikalische Orthographie geben.

Das Wort Enharmonie stammt aus dem Griechischen und sollen die Griechen angeblich unter dem Ausdruck enharmonische Töne Viertelstöne verstanden und auch in ihrer Musik angewendet haben. Manche glauben, dass die Griechen auch noch kleinere Tondifferenzen, wie z. B. solche als cis und des oder dis und es nach der akustischen Berechnung ihrer Saitenlängen gegen einander bilden, mit darunter verstanden hätten. Da wir nun aber in unserer modernen Musik nur die zwölf Töne unserer gleichmässig temporirten Octave haben, so können wir keine enharmonischen Viertelstöne haben, und sollte daher das Wort Enharmonie aus unserer Musik verschwinden, um dafür eine passende Bezeichnung der relativen Beziehung der Töne unter sich zu wählen. Die Bezeichnung mehrdeutige Relation der Töne dürfte wenigstens einigermaßen entsprechend sein.

Die einzige unser Ohr vollkommen befriedigende Tonleiter ist unsere Dur-Tonleiter, (denn alle Varianten derselben, mit Einschluss unsrer Moll-Tonleitern, sind weniger vollkommen und weniger befriedigend) welche, mit Einschluss der Octave des Grundtons, aus sechs ganzen und zwei halben Tönen besteht, die sich zu einander als halbe und ganze Leittöne verhalten.

Schon die Dur-Tonleiter ist mehrdeutig, wie die Relation deren Töne unter sich verglichen zeigt, indem sich solche aufsteigend anders, als absteigend zu einander verhalten, nämlich bald als ganze, bald als halbe Leittöne. Aufsteigend leitet c nach d, d nach e als ganze Leittöne, e nach f aber als halber Leitton, f nach g, g nach a, a nach h als ganze Leittöne, h nach c aber wieder als halber Leitton, nach dem Schluss der Octave. Absteigend leitet c als halber Leitton nach h, h nach a, a nach g, g nach f als ganze Leittöne, f nach e als halber Leitton, e nach d, d nach c als ganze Leittöne.

In der aufsteigenden Tonleiter leitet h als subsemitonium modi nach der Octave des Grundtones, absteigend, d als ganzer Leitton, nach dem Grundton c, f als halber Leitton, nach der grossen Terz des Grundtones e, wogegen die Quinte g nur als überspringender Leitton in den Grundton abwärts, oder aufwärts in dessen Octave, betrachtet werden kann.

In der sogenannten chromatischen Scala verhalten sich alle zwölf Töne als halbe Leittöne und leiten gleichmässig aufwärtssteigend, als subsemitonium modi, in

die zunächst liegende Dur-Tonart, oder abwärts fallend, gleichmässig in die grosse Terz einer Dur-Tonart. Die einer jeden Dur-Tonart fünf fremden Töne, wie z. B. in C-dur, des, es, ges, as, b, haben alle ihre Subsemitonien in dieser Tonart; in C-dur z. B. an den Tönen c, d, f, g, a, und allemal vier davon, auch ihre grosse Terz; wie z. B. des hat f, es g, as c, b d, ges hingegen einen der C-dur-leiter fremden Ton b zur grossen Terz. Schon hierin zeigt sich die unendliche Mannichfaltigkeit der Beziehungen der Töne unter sich, und folglich auch der melodischen Fortschreitung, Modulation, Ausweichung und der Trugschlüsse, so wie der vollkommenen und unvollkommenen Cadenzen.

Die mehrdeutigen Beziehungen eines einzigen Tones, so wie sich dieselben in unsern zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonleitern zeigen und auch von unserm Ohre empfunden werden, sind vielfach verschieden. Die folgende Darstellung derselben in Bezug auf den Ton c wird ein deutliches Bild von denselben geben. Dass jeder andere Ton die gleiche Menge ähnlicher Beziehungen zu andern Tonarten hat, leuchtet wohl von selbst ein, so wie, dass bei einem Accord von 2 oder mehr Tönen, neue und complicirtere Beziehungen ausser den hier angeführten, eintreten.

C ist Grundton von C-dur und C-moll.

C - grosse Septime (subsemitonium modi) in Cis- oder Des-dur und moll.

C - kleine Septime in D-moll.

C ist grosse Sexte in Es- oder Dis-dur und moll.

C - kleine Sexte in E-moll.

C - Quinte in F-dur und moll.

C - Quarte in G-dur und moll.

C - grosse Terz in As- oder Gis-dur.

C - kleine Terz in A-moll.

C - Secunde in B- oder Ais-dur oder moll.

C bildet also in seiner Beziehung zu sieben Dur- und neun Moll-Tonarten, im Ganzen also in sechzehn verschiedenen Tonarten, ein gänzlich verschiedenes charakteristisches, leitereigenes Intervall; in den übrigen fünf Dur- und drei Moll-Tonarten hingegen, nämlich in D-, E-, Fis- oder Ges-, A- und H-dur und in Fis- oder Ges-, As- und H-moll, bleibt c ein leiterfremder, in diesen Tonarten nicht vorhandener Ton, welcher indess jeden Augenblick in diesen Tonarten erscheinen kann, weil dieselben andere mit der C-dur-Tonleiter gemeinschaftliche Töne haben, und durch diese in Beziehung und Verbindung mit demselben stehen. Diese acht Tonarten haben wenn auch nicht den Ton c in ihrer Tonleiter, doch die folgenden Töne mit der C-dur-Tonleiter in Gemeinschaft.

In der D-dur und H-moll-Tonleiter befinden sich die Töne d, e, g, a, h, also die Secunde, Terz, Quinte, Sexte und Septime von C-dur.

In der A-dur und Ges-moll-Tonleiter die Töne d, e, a, h, also die Secunde, Terz, Sexte und Septime von C-dur.

In der E-dur-Tonleiter die Töne e, a, h, also die Terz, Sexte und Septime von C-dur.

In der H-dur- und As-moll-Tonleiter die Töne e, h, also Terz und Septime von C-dur.

In der Ges-dur-Tonleiter die Töne f, h, also Quarte und Septime von C-dur.

Also sind auch diese acht Tonarten, wenn nicht durch den Grundton, doch durch andere gemeinschaftliche Intervalle mit C-dur verwandt, und zwar schon sämmtlich durch den Ton h, die Septime und subsemitonium modi von C-dur, welcher nach C-dur führt. Sobald also das melodische Gefühl den Ton h auf C-dur, statt auf eine andere Tonart bezieht, so ist die Modulation nach C-dur schon angedeutet, oder vielmehr in der musikalischen Empfindung schon vorhanden.

Welche unendlich verschiedenen modulatorischen Beziehungen aber noch der Ton c, in den aus mehreren Tonleitern zusammengesetzten modulirten Scalen und Passagen, wo das Ohr oft mehrere Tacte hindurch gar keine bestimmte Tonart mehr auffassen kann, so wie in den chromatischen Tonleitern, chromatischen Fantasien, und auf einander folgenden verminderten Septimenaccorden haben kann, so wie endlich noch bei Orgelpunkten, wo alle nur möglichen melodischen Beziehungen der Töne zu einem einzigen Basston eintreten können und mit erklingen, ungefähr eben so, wie die Natur in den Grundton einer Saite, Pfeife oder sonstigen frei schwingenden Körpers, alle nur möglichen Töne, die solcher hervorbringen kann, mit hineinklingen lässt, diese auch nur einigermaßen

erschöpfend anzugeben, ist unmöglich, weil diese Combinationen sich in das Unendliche erstrecken.

Indess wird diese kurz gefasste Darstellung der so unendlich verschiedenen Relationen, oder der Mehrdeutigkeit des einzigen Tones c hinreichen, um deutlich genug zu zeigen, wie so wenig naturgemäss und folglich so falsch, die in unsern Musiklehren aufgestellte Lehre von der Modulation und Fortschreitung der Intervalle ist, wobei man übrigens stets im Zweifel bleibt, ob die gegebenen Beispiele für die gegebene Regel, oder die gegebene Regel für das gegebene Beispiel entworfen ist, denn für jeden andern als den gegebenen Fall passt gewöhnlich Beides nicht, sondern widerlegt sich selbst, in jedem neuen verschiedenen Fall.

Sogenannte enharmonische Verwechselungen sind nicht allein in der Hauptmelodie, sondern auch in allen andern Stimmen, so wie in dem Basse einer mehrstimmigen Musik gleich möglich und auch gleich natürlich, wenn sie passend gebraucht werden. Dieselben müssen aber eine gewisse natürliche Beziehung der sich einander folgenden Töne bilden, indem sie solche melodisch mit einander verbinden, denn diese melodische Beziehung ist gleichsam das Band, welches die nach der Tonleiterverwandtschaft von einander entferntesten oder sich fremdesten Töne mit einander verbindet oder gleichsam befreundet. Z. B. die Tonarten C-dur und Des-dur durch den Ton c als subsemitonium von Des-dur oder C-dur und Ges-dur, durch die Töne f und h als gemeinschaftliche Leittöne nach

Terz und Grundton beider Tonarten, dieses ist die eigentliche enharmonische Verwandtschaft der Töne oder Tonarten unter sich, und entspringt aus der so unendlich mehrdeutigen Beziehung der Töne unter sich, ist in der Natur der Töne begründet, nicht aber etwa eine Erfindung oder ein Kunststück hochgelahrter Contrapunktisten und sogenannter grosser Harmoniker!!

In einem feinen natürlichen musikalischen Gefühl, um diese Relation der Töne unter sich zu empfinden, und einer ausgebildeten melodisch musikalischen Empfindung, um diese Relationen gehörig und passend zu benutzen und dadurch stets neue, schöne eigenthümliche Melodien zu erfinden, festzuhalten und auszudrücken, liegt das eigentliche höhere Geheimniss einer schönen und passenden, ergreifenden Modulation der Musik. Dieses Geheimniss erschliesst sich aber freilich nur dem fein empfindenden und tiefer forschenden musikalischen Geiste; kein musikalisches Lehrbuch enthält den Schlüssel dazu; kein bis jetzt bekannter musikalischer Autor hat hierüber klare Einsicht gezeigt oder entwickelt. Die von solchen Autoren aus den Werken berühmter Componisten gezogenen Beispiele sind aus dem Zusammenhange mit dem Ganzen gerissen, daher nur Bruchstücke, und taugen daher zu einer Erklärung der Enharmonie gar nicht, sondern führen vielmehr den Schüler irre.

Nur wirklich genialen melodischen Componisten sind diese Relationen der Töne in ihrer musikalischen Empfindung klar geworden, allein dieselben haben leider die

ihnen gewordenen Offenbarungen nicht ausgesprochen und nichts darüber geschrieben. Gerade hierin liegt mit die Grösse des bis jetzt noch nicht erreichten, durch seine geschaffenen Melodien unsterblichen Mozart. Ihm war sicherlich die Relation der Töne unter sich, in seinem Geiste und seiner musikalischen Empfindung vollkommen klar, und eben deshalb vermochte er solche schöne naturgemäss fliessende, ausdrucksvolle, musikalisch logisch richtige Melodien zu erfinden, gleich fasslich für den Laien, so wie für den Professor musicae.

Die oft so tief ergreifende Wirkung sogenannter enharmonischer Modulation, wenn solche mit richtiger melodischer Empfindung, der Relation der Töne gemäss, angewendet wird, zeigt sich oft schon in der Wirkung eines einzigen Tones, der von einer Stimme ausgehalten wird, während die andern Stimmen modulirend fortschreiten. Ein solcher ausgehaltener Ton macht in den meisten Fällen eine um so grössere und schönere Wirkung auf unser Ohr, je deutlicher und abwechselnder seine vieldeutige Relation und charakteristische Verwandtschaft mit den andern modulirenden Tönen hervortritt. Eben deshalb vernimmt unser Ohr mit Wohlgefallen einen schönen sogenannten Orgelpunkt (wo der Bass gewöhnlich die ausgehaltene Note ist, um seine Beziehungen zu andern Tönen in schönen Combinationen hören zu lassen), weil dabei die mannichfachen Relationen eines Basses zu den anderen Stimmen so deutlich hervortreten. Ein einziger so ausgehaltener Ton wirkt gewöhnlich mehr

als viele Tacte hinter einander aufgehäufte Rouladen und Passagen.

Werden aber enharmonische Modulationen, ohne die gehörige Relation zu den andern Tönen zu beobachten, gebraucht, um originell oder frappant zu erscheinen, oder nur um Effect zu machen, so bringen solche gerade die entgegengesetzte Wirkung hervor und erscheinen als blosse musikalische Kunststückchen sogar widerlich.

Die Möglichkeit der Anwendung der Ligatur, der Anticipation, der Retardation und der Syncopation in der Musik, liegt ebenfalls nur in der Mehrdeutigkeit der Töne unter sich verglichen, indem das Ohr einen und denselben Ton in seinen verschiedenen Beziehungen zu anderen Tönen stets als einen verschiedenen neuen Ton empfindet, (diess eben ist die Lösung des Räthels der Enharmonie) denn ohne diese in der Natur begründete Relation der Töne unter sich wäre weder Anticipation, noch Retardation, noch Syncopation in der Musik möglich.

Die meisten musikalischen Lehrbücher sagen, der eigentliche Sitz der Enharmonie sei in dem verminderten Septimenaccorde, welcher aus keinem der Stammaccorde abgeleitet werden könne, sondern nur aus der willkürlichen Verminderung der grossen Terz des kleinen Septimenaccordes auf der Dominante einer Dur-Tonart entspringe, während doch dieser Accord dreistimmig genommen, gar kein anderer, als der auf der siebenten Stufe jeder Dur-Tonart befindliche sogenannte Tritonus, oder

verminderte Dreiklang ist, welchem man in dessen Ober- oder Unterstimme noch eine kleine Terz hinzufügt.

Der Tritonus ist allerdings ein in jeder Dur-Tonart vorhandener Stammaccord, welcher aber nur aus zwei kleinen Terzen besteht, und sich eben dadurch von dem Moll-Dreiklang unterscheidet, da dieser so wie der Dur-Dreiklang eine grosse und eine kleine Terz umfasst. In der C-dur-Tonleiter leitet der verminderte Dreiklang h d f nach c e, Grundton und Terz der Tonart; durch h, f aber eben so leicht nach b ges, Terz und Grundton von Ges-dur, worin sich deutlich genug die enharmonische Verwechslung und die Relation von h f nach Ges-dur, eben so wie nach C-dur zeigt. Der vierstimmige, verminderte Septimenaccord mit drei kleinen Terzen ist aber weder in einer Dur-, noch in einer Moll-Tonleiter, sondern nur in der chromatischen Tonleiter zu finden und ist eben so vieldeutig und relativ wie diese. Dergleichen Septimenaccorde können sich Viele einander folgen, ohne dass das Ohr irgend eine bestimmte Tonart aufzufassen vermag, sondern im Zweifel verharret, wohin die Modulation führen wird; nur erst, wenn eine grosse Terz mit erscheint, wird die Erwartung einer bestimmten Tonart erregt, und wenn die beiden halben Leittöne nach Grundton und Terz erscheinen und eine Tonart festsetzen, dann erst prägt sich solche dem Ohre wieder ein. Die Quinte ist als Leitton weit weniger wesentlich zu der Festsetzung einer Tonart und ist überhaupt mehr eine Füllstimme des Grundaccordes einer Tonart, als ein wesentliches Intervall desselben.

Ungleich schlimmer und dem Ohr und dem musikalischen Gefühl weit unerträglicher als die so oft verpönten Quinten und Octaven ist eine Reihfolge grosser Terzen oder Sexten, weil solche noch weit mehr als Quinten die schroffsten Uebergänge in andere Tonarten, ohne irgend eine vermittelnde Relation zu denselben, bilden, während die diatonische Reihenfolge derselben, bei welcher nie mehr als zwei grosse Terzen oder Sexten sich folgen können, gut ist, indem dabei grosse und kleine Terzen oder Sexten naturgemäss mit einander abwechseln. Chromatische Terzen in Reihfolge sind gut und naturgemäss, müssen sich aber doch zuletzt auf eine Dur-Tonart beziehen, wenn solche das musikalische Gefühl befriedigen sollen.

Wie einseitig aufgefasst die Verwandtschaft der Tonarten nach dem Quinten- oder Quartencirkel ist, will ich schliesslich nur durch ein einziges Beispiel erläutern; E-moll hat in seiner Vorzeichnung nur ein $\flat$, während H-dur fünf $\sharp$ in der Vorzeichnung hat, also nach dem Quintencirkel eine von E-moll sehr entfernte Tonart ist. Nichts aber ist einfacher, natürlicher und folgerichtiger als eine Modulation oder ein Schluss von H-dur nach E-moll, wobei man nicht einmal des Subsemitoniums bedarf.

SCALA, TONLEITER.

In einem früheren Abschnitt dieser Blätter wurde bei der Betrachtung der verschiedenen Schwingungsarten einer Saite angeführt, dass unsere diatonisch chromatische

Tonleiter oder Scala aus der Reihenfolge von Tönen entnommen ist, welche uns die Natur bei dem Erklängen eines vollkommen frei schwingenden Körpers hören lässt, mithin eine in den Naturverhältnissen der Töne begründete Tonleiter sei, und dass auch die einer diatonischen Dur-Tonleiter dem ersten Anscheine nach fremden fünf Töne, wie z. B. bei der C-dur-Tonleiter des, es, ges, as, b mit erscheinen, wenn die Saite sich in ihre Schwingungen der höhern Töne fortgesetzt abtheilt, oder auch wenn die diatonischen Töne der C-dur-Tonleiter ihre Dur-Tonleitern hören lassen. Diese zwölf Töne, welche unsere temperirte chromatische Tonleiter bilden, nebst deren Wiederholung in den verschiedenen Octaven, sind unser musikalisches Alphabet, bilden durch eine musikalisch sinngerechte abwechselnde Reihenfolge, in einstimmiger und mehrstimmiger Musik unendlich verschiedene melodische Combinationen, und enthalten den unermesslichen Reichthum des Ausdrucks der Tonsprache.

Mit Einschluss des achten Tones, als Octave des Grundtones, welcher naturgemäss auf den siebenten Ton folgen muss, um dem Ohr einen befriedigenden Schluss zu gewähren, bestehet unsere diatonische Tonleiter aus acht Tönen, nämlich sechs ganzen und zwei halben Tönen, die sich sämmtlich zu einander als Leitöne verhalten und sich in zwei Hälften von ganz gleicher Tonfolge eintheilen lassen, wie z. B. in C-dur, c, d, e, f und g, a, h, c eine ganz gleiche Folge von drei ganzen und einem halben Ton bilden, und jede Hälfte allein betrach-

tet, einen vollkommenen Schluss durch ein subsemitonium modi hat, nämlich durch e nach f und durch h nach c.

Bestände diese Tonleiter hingegen aus lauter sich auf einander folgenden ganzen Tönen, so würde solche mit Einschluss der Octave nur sieben Töne enthalten, also in C-dur aus den Tönen c, d, e, fis, gis, ais, c bestehen und alle diatonischen Tonleitern würden einander eben so ähnlich sein, wie diess jetzt unsere chromatischen Tonleitern unter sich verglichen sind. Dieselben würden aber dann, so wie überhaupt unsere ganze Tonsprache, sehr arm an wechselnden charakteristischen melodischen Combinationen sein und überhaupt arm an Ausdruck und sehr monoton werden.

Eine Tonleiter aus lauter ganzen Tönen ist aber schon unserm natürlichen Gefühl zuwider, und wird, wenn das Ohr vorher die Töne c, d, e gehört hat, schon bei dem Ton fis so folgewidrig, indem schon mit diesem Ton das Gefühl der C-dur-Tonleiter verloren gehet, werden, dass man sich unwillkürlich weigern muss, eine solche Tonfolge auszuüben. Nur einem im Treffen schwieriger Intervallen sehr geübten Sänger wird es möglich werden, diese Tonfolge richtig anzugeben, und auch dann wird es ihm sehr schwer, wo nicht unmöglich werden, von dem Tone ais nach der Octave c zu gelangen, weil er dann bereits alles Gefühl der C-dur-Tonleiter verloren und überhaupt gar kein Gefühl von irgend einer Tonleiter mehr hat.

Die beiden halben Töne unserer diatonischen Tonleiter sind im hohen Grade charakteristisch und sichern und erhalten sowohl in aufsteigender als absteigender Tonleiter das Gefühl der Tonart, in welcher man sich befindet. Gerade die charakteristische Verschiedenheit, welche die beiden halben Töne in unsere diatonische Tonleiter bringen, ist die vorzüglichste Quelle und Hauptursache des grossen Reichthums unserer Tonsprache, und der unerschöpflichen Mannichfaltigkeit, der so verschiedenartig wechselnden melodischen Tonfolgen und des dadurch hervorgebrachten melodischen Ausdruckes.

Wenn man in einer Tonart, z. B. in C-dur, die Tonleiter mit deren Varianten in wechselnder Reihenfolge auf- oder absteigend lässt, also c, d, e, f, g, a, h, c; d, e, f, g, a, h, c, d; e, f, g, a, h, c, d, e u. s. w. singt oder spielt, und zuletzt wieder mit c schliesst, um dem Ohr einen Schluss- und Ruhepunkt zu gewähren, so bleibt unser Gefühl in der Tonart C-dur. Jede Tonart hat sieben solche Varianten, mit Einschluss der ersten mit dem Grundton beginnenden und endigenden Scala, die sich sämtlich auf die Haupt-Tonart beziehen. Indess sind sechs davon weniger befriedigend als die erste, weil durch die veränderte Lage der halben Töne die Reihenfolge der Töne sich ändert, und dadurch mehr oder weniger der Charakter einer bestimmten Dur-Tonart verloren geht. Man könnte solche Tonfolgen Varianten oder Schattirungen einer Dur-Tonleiter nennen, und würde die vorgeschlagene

Notenschrift ein sehr deutliches Bild der stets veränderten Lage der halben Töne geben.

Man hat diese sechs Varianten einer Dur-Tonleiter als die Tonarten der alten Griechen betrachtet, und in den Harmonielehren als selbstständige Tonarten, bei der Anleitung zu der Composition von Kirchenmusik, mit grosser Wichtigkeit behandelt. Dass solche aber keine selbstständigen Tonarten sind, weil sie durch die veränderte Lage der halben Töne entweder keinen vollkommenen Schluss nach dem Grundton, oder nach der Terz der Tonart mehr gewähren, liegt vor Augen.

In unserer modernen Musik hat man aber die fünfte Variante, welche auf der sechsten Stufe einer jeden Dur-Tonart beginnt, zu einer eigenthümlichen Tonart erhoben und auf diese Weise zwölf sogenannte Moll-Tonarten erhalten, deren Benennung moll oder weich, oder minor kleiner, von der kleinen Terz des Grundtons, im Gegensatz zu den harten oder Dur-Tonarten, und major oder grossen Terz dieser Tonarten herrührt.

Der Begriff von der Härte oder Weichheit einer Tonart ist übrigens ein höchst relativer, denn die rauhesten und härtesten Melodien halbcivilisirter und auch uncivilisirter Völker finden wir gewöhnlich in Moll-Tonarten componirt, während in unserer modernen Musik die weichsten, zärtlichsten und einschmeichelndsten Melodien in den Dur-Tonarten componirt werden. Das Wirkliche in der Sache ist, dass die Dur-Tonarten einen helleren, schärferen Klangcharakter (die deutsche Sprache hat kein

Wort, um diess auszudrücken, die französische Sprache hat das Wort *timbre* dafür), die Moll-Tonarten hingegen einen dumpferen, stumpferen Klangcharakter haben. Am richtigsten wäre aber die Benennung vollkommene Tonarten für die Dur-Tonarten, und unvollkommene für die Moll-Tonarten, da diese letzteren eines Subsemitoniums ermangeln und daher keinen vollkommenen Schluss gewähren.

Indess werden diese zwölf Moll-Tonarten in allen musikalischen Lehrbüchern als selbstständige Tonarten behandelt, und häufig als eine schwer zu begreifende und zu erklärende Sache betrachtet. Es ergiebt sich aber aus dem bereits über die Dur-Tonleiter und deren sechs Varianten Erörterten, dass z. B. A-Moll nichts Anderes als die fünfte Variante der C-Dur-Tonleiter auf deren sechster Stufe ist. Als Variante ist sie eben so wie die fünf anderen Varianten, natürlich weniger vollkommen als die Tonleiter des Grundtones, wegen der veränderten Lage der beiden halben Töne, und gewährt ohne den leiterfremden Ton *gis* keinen vollkommenen Schluss nach *a*; in der aufsteigenden Tonleiter von A-moll entsteht aber durch die Folge des Tones *gis* nach *f* eine unmelodische, unnatürliche Tonfolge (ein abermaliger Beweis, dass eine naturgemässe Tonleiterfolge schon in unserem natürlichen Gefühl begründet ist) weshalb man nach dem Ton *e* lieber gleich *fis* ergreift; hierdurch macht man aber einen Bastard aus der aufsteigenden Moll-Tonleiter, indem solche nun in ihrer

unteren Hälfte Moll, in der oberen hingegen Dur ist. Denn aufsteigend bleibt das musikalische Gefühl bis mit dem Ton e, in Moll, mit den Tönen fis, gis tritt dasselbe aber in Dur über und würde auch darin verbleiben, wenn nicht in der absteigenden Leiter auf a wieder g und f folgten. Eben deshalb beziehen sich sämtliche Vorzeichnungen der Moll-Tonleitern nur auf die absteigende Leiter, und werden die in der aufsteigenden Leiter aus der Dur-Scala entnommenen Töne nur als willkürliche Erhöhungen, als leiterfremde Töne betrachtet.

Der wesentliche Unterschied zwischen unseren Dur- und Moll-Tonleitern besteht, (um im Sinne der Harmoniker verständlich zu sprechen) ausser in dem Mangel eines subsemitonium modi, in der Umkehrung der beiden Terzen des tonischen Dreiklangles; in Dur ist die untere Terz des Dreiklangles gross und die obere klein, in Moll hingegen die untere klein und die obere gross, wie z. B. in C-Dur c, e — e, g, in C-Moll c, es — es g.

Dass man eben so wohl die erste oder zweite Variante einer Dur-Tonart, als die fünfte, zu einer sogenannten Moll-Tonart hätte erheben können, da beide ebenfalls in ihren tonischen Dreiklängen die kleine Terz unten haben, ist augenscheinlich, denn der ganze wesentliche Unterschied zwischen Dur- und Moll-Tonleitern wird einzig und allein durch die veränderte melodische Folge und dadurch veränderte Lage der beiden halben Töne hervorgebracht.

Nur die sechste Variante auf der siebenten Stufe einer Dur-Tonart konnte man nicht zu einer Tonart er-

heben, weil solche weder ein subsemitonium modi, noch einen tonischen Dreiklang, sondern nur einen Tritonus hat und mithin weder dem Begriff noch dem Gefühl einer Dur- oder Moll-Tonart entspricht.

Eine von unserer Dur- und Moll-Tonleiter ganz verschiedene Leiter bildet aber unsere sogenannte chromatische Tonleiter, welche aus lauter halben Tönen besteht und einen ganz unbestimmten und höchst relativen Charakter hat. Nur bei deren Schluss in der Octave des Tones, mit welchem solche begann, giebt uns solche das Gefühl einer Tonart, ohne jedoch dabei unsere musikalische Empfindung ganz zu befriedigen. Endigt sie aber schon vor diesem Tone mit irgend einem anderen Tone, so fasst das Ohr entweder diesen als subsemitonium der zunächst darüberliegenden Tonart, welche man dann sogleich ergreifen kann, indem das Gefühl der Tonart, von welcher die chromatische Scala ausging, bereits gänzlich entschwunden ist, oder fasst auch diesen letzten Ton, besonders wenn man einige Zeit darauf verweilet, als den Grundton der neuen Tonart auf, indem es den zuletzt vorher gehörten halben Ton als subsemitonium dieser neuen Tonart empfindet. Indess kömmt hierbei noch viel darauf an, ob man eine chromatische Scala in einem schnelleren oder langsameren Tempo erklingen lässt.

Alle zwölf halben Töne dieser Scala verhalten sich zu einander als halbe Leittöne, und leiten aufsteigend am schärfsten, als subsemitonium der darüber zunächstliegenden Dur-Tonarten, absteigend als Leittöne zur grossen

Terz der Dreiklänge der Dur-Tonarten, leiten aber eben in beiden Beziehungen in jedes beliebige Intervall einer Tonart, in einstimmiger und auch in mehrstimmiger Melodie.

Der sogenannte verminderte Septimenaccord, welcher aus drei kleinen Terzen besteht und in den Harmonielehren mit einer gewissen Scheu betrachtet wird, weil solcher allen gegebenen Regeln der Fortschreitung geradezu widerspricht, kann vierstimmig nur aus dieser Tonleiter entnommen werden, und theilt als Kind dieser Mutter auch deren relative modulatorische Vielseitigkeit und melodisch-charakteristischen Reichthum. Dreistimmig hingegen ist solcher in jeder Dur-Tonleiter schon zu finden, und hat seinen Sitz als Tritonus auf deren siebenter Stufe, dem subsemitonium modi. Verminderter Dreiklang wird solcher mit Unrecht genannt, weil solcher keine Aehnlichkeit mit den Dur- oder Moll-Dreiklängen der übrigen Tonstufen, noch deren Beziehungen zu andern Tonstufen hat.

In Verbindung mit der chromatischen Tonleiter bleibt aber unsere Dur-Tonleiter die vollkommenste und reichhaltigste, weil sich alle Töne derselben als Leittöne zu einander verhalten, vollkommen consoniren, und jeder Ton zwei ganze und zwei halbe Leittöne hat, die in denselben hinein leiten; z. B. der Ton g in C-Dur hat aufsteigend den Ton f als ganzen Leitton und fis oder ges als halben Leitton, welcher zugleich sein subsemitonium als Grundton ist, absteigend hingegen a als ganzen Leitton und gis oder as als

Leitton zu ihm, als Terz von Es-Dur u. s. w. In der chromatischen Tonleiter hingegen hat jeder Ton nur zwei halbe Leittöne, nämlich einen aufsteigend und einen absteigend, so z. B. c aufsteigend h, und absteigend cis.

Das Alphabet unserer Tonsprache sind die zwölf Töne unserer chromatischen Tonleiter und zugleich die Grundtöne unserer zwölf Durarten, deren Tonleiter jede sechs Varianten hat, wodurch im Ganzen 84 verschiedene Tonleitern entstehen; rechnet man hierzu noch die 12 chromatischen Tonleitern, so haben wir im Ganzen 96 verschiedene Tonleitern (nicht aber Tonarten), deren Wurzel diese zwölf Töne sind, und die durch ihre so mannichfaltigen Beziehungen unter sich den melodischen Reichtum der Tonsprache bilden.

Diese Tonleitern oberhalb und unterhalb des Grundtones der Tonarten, in Bruchstücke zerlegt, verschiedenartig verändert und modulirend wieder mit Ueberspringung einzelner oder mehrerer Intervalle zusammengeordnet, bilden eine unendliche Mannichfaltigkeit melodischer Folgen und Melodien, und das Zusammenerklingen mehrerer solcher melodischer Folgen in einem mehrstimmigen Satze, wobei dieselben in die mannichfach verschiedensten Beziehungen zu einander treten, bildet wieder einen unermesslichen nie zu erschöpfenden reichen Schatz musikalisch-melodischer Fortschreitungen, welcher eben so wenig jemals erschöpft werden wird, als die Combinationen unseres Buchstabenalphabetes zur Bildung neuer Worte jemals erschöpft werden

können, denn die veränderten mehrdeutigen Beziehungen der Tonfolgen unter sich, und auf die verschiedenen Tonarten gehen schon bei einstimmiger Melodie in das Unendliche!

Die beiden halben Töne unserer aus zwei ganz gleichen Hälften bestehenden Dur-Tonleiter leiten weit stärker als die ganzen Töne, und der siebente Ton aufwärts als subsemitonium modi, am stärksten; wenn man in der aufsteigenden Tonleiter auf dem siebenten Ton anlangt, so fühlt solchen das Ohr als Leitton und hat gleichsam eine Sehnsucht nach der darauf folgenden Octave, welche es so zu sagen schon im Voraus fühlt; deswegen nennen die Franzosen diesen Ton *la note sensible*, und daher stammt auch die Benennung subsemitonium modi, nämlich weil es den darüber liegenden halben Ton, die Octave des Grundtones gleichsam im Voraus verkündigt. In der absteigenden Leiter fühlt man ebenfalls bei der Quarte schon die Dur-Terz voraus, jedoch schwächer als aufsteigend die Octave. Diese beiden halben Leittöne bestätigen und setzen die Tonart eigentlich erst fest, indem sie immer wieder nach dem Grundton und der Dur-Terz leiten, auch müssen sich solche oft wieder hören lassen, wenn das Gefühl der Tonart nicht zweifelhaft werden soll.

Ohne die fünf leiterfremden Töne, wie z. B. in C-Dur, cis, dis, fis, gis, ais, könnten wir aber aus der Tonart gar nicht herauskommen, denn d, e, a, haben in C-Dur kein Subsemitonium und nur kleine oder unvollkommene Terzen, g hat wohl eine grosse Terz, aber auch kein

Subsemitonium, f wohl ein Subsemitonium, aber keinen Leitton nach seiner grossen Terz, daher haben g und f wohl vollkommener Relationen, als d, e, a, aber bleiben immer noch unvollkommen in ihren Leitern; h hingegen hat weder Subsemitonium, noch vollkommene Terz, noch Quinte, also keinen tonischen Dreiklang, kann also ohne Zuziehung leiterfremder Töne gar keine charakteristische Modulation annehmen.

Ohne die chromatische Tonleiter, und folglich ohne die Zuziehung der fünf leiterfremden Töne, würden wir nur eine einzige Dur-Tonart und deren fünf Varianten, also zusammen sechs der sogenannten Kirchen-Tonarten haben, und müssten uns mit diesen behelfen, wodurch unsere Tonsprache in ihrer Ausbildung sehr gehindert werden würde.

Da alle Töne der Dur-Tonleiter sich als Leittöne zu einander verhalten, so verhalten sich auch alle Vorschläge und Vorhalte auf der Secunde des Tones, auf den sie sich beziehen, eigentlich auch als Leittöne zu demselben, und werden auch von unserem Ohre so empfunden.

Die chromatische Tonleiter erhält das Gefühl der Tonart der Anfangsnote der Scala nur schwach, und eben deshalb kann man auf jedem Ton derselben abbrechen, wenn man solchen aufsteigend als Subsemitonium der zunächst darüberliegenden Tonart oder absteigend als Leitton in die Dur-Terz einer Tonart braucht; auf gleiche Weise bilden sich die enharmonischen Fortschreitungen,

wenn man die halben Töne der chromatischen Tonleiter als Leittöne in eine fremde Tonart braucht, und so das Ohr, gegen dessen Erwarten, in eine andere als die vorausgefühlte, erwartete führt, und dadurch das musikalische Gefühl überrascht. Da jeder Ton der chromatischen Tonleiter sich zu seinem Nachbar als halber Leitton verhält und auch so wirkt, so wird dessen Fortschreitung sehr leicht zu einer enharmonischen.

Das musikalische Gefühl hat, je nach dem langsameren oder schnelleren Tempo des musikalischen Satzes, bei dem Eintritte eines jeden neuen Tones, in dessen melodischer Folge, noch einen oder mehrere vorhergegangene Töne in der Erinnerung und vergleicht daher jede neue Tonfolge mit der vorhergehenden und der darauf folgenden. Eben in dieser Vergleichung liegt die Competenz des Urtheiles über musikalisch sinngerechte oder sinnwidrige melodische Fortschreitung, denn an und für sich ist alle Fortschreitung relativ, und nur der Zusammenhang derselben gewährt dem Ohr ein Urtheil darüber; daher können auf dem Papier Fortschreitungen, als Quinten, Octaven, Querstände und sogenannte unharmonische Relationen, als grobe Fehler in einer oder mehrern Stimmen erscheinen, ob es solche aber in der Wirklichkeit sind, darüber kann nur das Ohr entscheiden. Empfindet sie das Ohr als fehlerhaft und übel, so sind solche Fehler, findet solche aber das Ohr im Zusammenhange mit den vorhergehenden als gut, so sind solche gut und keine Fehler, denn in der Musik sind und blei-

ben das Ohr und das musikalische Gefühl die alleinigen competenten und auch zugleich höchsten Richter. Schulgerecht und in der Fortschreitung ganz richtig kann ein Ton auf dem Papier erscheinen, aber eben weil jeder Ton in Bezug auf andere Töne relativ ist und entweder als Grundton einer Tonart, oder Terz, Subsemitonium u. s. w. einer anderen Tonart, dem Ohre in einer ganz verschiedenen Beziehung und als ein ganz anderer Ton erscheinen kann, so kann die auf dem Papier regelrechtste Fortschreitung dem Ohre als ganz naturwidrig und sogar unerträglich erscheinen. In dieser Relativität der Töne liegt ganz allein das vermeintliche Geheimniss der Enharmonie, diese ist aber etwas ganz Naturgemässes, und nicht ein harmonisches Kunstgeheimniss der Harmoniker! An und für sich betrachtet, ohne Beziehung auf andere Tonrelationen, ist kein Ton unseres musikalischen Alphabetes eine Dissonanz, denn in der natürlichen Tonleiter consoniren alle Töne derselben mit einander.

Wenn in einem mehrstimmigen musikalischen Satze die Hauptstimme streng in der gegebenen Tonart bleibt und nur in den dieser Tonart zugehörigen Intervallen fortschreitet, so können die anderen Stimmen bald wieder vorübergehende Ausweichungen in Nebentonarten machen, ohne das Ohr aus der Haupttonart heraus zu führen, weil dasselbe durch die Hauptmelodie in der Tonart erhalten wird, und die durch die anderen modulirenden Stimmen verursachten Zweifel

über die Tonart, sogleich wieder gehoben werden und verschwinden.

DIE ACCORDLEHRE.

Geht man alle bis zum heutigen Tage erschienenen musikalischen Lehrbücher durch, so findet man, dass deren Verfasser über einzelne Fälle der Fortschreitung und ähnliche Dinge in der Musik abweichende Meinungen und Ansichten haben, allein in einem Punkte stimmen diese Autoren merkwürdiger Weise alle überein, nämlich alle sind in der Accordlehre befangen, alle suchen dieselbe zu der Satzlehre anzuwenden, alle betrachten die Musik als eine arithmetische Intervallen-Combination, allen wird durch die Accordlehre die Tonsprache, besonders bei der Lehre vom doppelten Contrapunkte, Canon und Fuge, zu einem geometrischen Proportions-Exempel.

Accorde sind für sie nicht aus dem Zusammenhange gerissene Bruchstücke mehrstimmiger Melodie, sondern nur Zahlenproportionen, die sich durch die Entfernung der Intervalle von einander bilden, und solchen Begriffen und Ansichten hat denn auch die Zahlenschrift des Generalbasses ihre Entstehung zu verdanken.

Wenn man viele solcher Accordharmonielehren durchgeht, in welchen aller musikalische Wohlklang, ja sogar die Dur-Tonleiter, aus arithmetischen Zahlenverhältnissen und geometrischen Proportionen zu entwickeln

und zu bestimmen versucht wird, so geräth man in die Versuchung, zu glauben, nicht die Natur gäbe uns in klingenden Körpern die uns fasslichen Töne und Tonfolgen, sondern hoch- und tief-gelehrte Professoren der Musik hätten nach langen und mühsamen Forschungen solche ausgegrübelt, die Kunst entdeckt, diese Töne in Accorde zusammenzustellen und diese Producte ihres Forschens, diesen ihren musikalischen Fund endlich zu allgemeinem Nutzen und Frommen in ihren Theorien der Musik dem Publicum erschlossen und mitgetheilt. Nun ist aber Musik, wenn auch nicht als ausgebildete Kunst, doch als Naturgesang, als melodischer Gefühlsausdruck, in der Brust der Menschen und auch der Singvögel, dagewesen und auch ausgeübt worden, lange vorher, ehe ein Professor Musicae und dessen Theorie der Musik oder Accordlehre vorhanden war. Das Schlimmste bei der zeitherigen Accordlehre ist deren völlige Unwahrheit, (ob schon die Autoren solcher Harmonielehren durchaus keine Unwahrheit beabsichtigten, sondern nur selbst in dieser Lehre befangen, blind für die wahre Einsicht wurden) wodurch alle daraus gefolgerten Lehren ebenfalls unwahr werden mussten.

Angeblich war Taylor in England der erste Mathematiker, der die Vibrationen einer Saite genau untersuchte und in seinem Tractate von 1715 ausführlich beschrieb. Nach ihm war Rameau der Erste, welcher auf das Miterklingen mehrerer Töne mit dem Grundton einer Saite, eine Accordlehre systematisch begründete. Das System

Rameau's und dessen Nachbeter beschränkte Kirnberger auf weniger Accorde, denn auch dieser übrigens vortreffliche Musiker, welcher in seiner „Kunst des reinen Satzes“ tiefere und hellere Einsichten in den wahren Geist der Musik als sehr viele andere Autoren zeigt, blieb in der Accordlehre befangen.

Man mag aber die Accordlehre simplificiren wie man will, und z. B. auf einen einzigen Grundaccord, mit oben oder unten hinzugefügten Terzen, oder auf zwei Grundaccorde, den Dreiklang und den Septimenaccord mit deren Umkehrungen reduciren, so erklärt diess alles doch noch nicht die Hälfte der in der Musik vorkommenden Töne, und eben so wenig sind die daraus abgeleiteten Regeln zur Fortschreitung brauchbar.

So z. B. bei der auf den ersten Blick anscheinend richtigsten und einfachsten Kirnbergerschen Accordlehre von nur zwei Grundaccorden, welche Alles aus dem Dreiklang und Septimenaccord mit deren Umkehrungen erklären will, bleibt die sechste Stufe der Dur-Tonleiter z. B. a in C-Dur ohne Erklärung und muss dieser Ton, durch einen Septnonenaccord herbeigezaubert, oder als *Sixte ajoutée*, wie die Franzosen sich ausdrücken, also gewissermassen als Vorhalt eingeführt werden. Ebenso wenig erscheint der verminderte Septimenaccord vierstimmig, denn dieser ist nur in der chromatischen Tonleiter zu finden; noch irgend einer der sogenannten zufälligen Accorde, welche durch Vorhalte, Nachhalte oder Syncopation sich bilden, und noch andere melodi-

sche Tonfolgen, welche dergleichen Accorde bilden, und wozu in jeder wirklich guten musikalischen Composition mindestens die Hälfte aller vorkommenden Töne gehören.

Auch die noch am rationellsten erscheinende Accordlehre taugt daher zu der Erklärung der melodischen Fortschreitung gar nichts, und zwar schon aus der einfachen Ursache nicht, weil jeder Accord, man mag solchen betiteln wie man will, nur ein Bruchstück mehrstimmiger Melodie ist, daher nur eine relative Beziehung hat, und seine musikalische Bedeutung, seine charakteristische Beziehung erst durch die vorhergegangenen oder darauffolgenden Töne erhält; auch von dem Ohre und dem musikalischen Gefühl nur in dieser Beziehung empfunden und verstanden wird. Wie solcher auf dem Papier geschrieben oder in der Harmonielehre betitelt oder erklärt wird, und welche schulgerechte Fortschreitung demselben zugewiesen wird, ist und bleibt daher eine höchst unbedeutende, gleichgültige Sache.

Alle nur erdenklichen 2-, 3-, 4- oder mehrstimmigen Accorde sind nur aus dem melodischen Zusammenhange gerissene Bruchstücke eben so vieler mehrstimmiger Melodien, und eben so wenig als ein Schüler der Baukunst die architektonischen Schönheiten und grandiosen Verhältnisse eines herrlichen Tempels oder sonstigen Prachtgebäudes aus einzelnen Bausteinen oder abgebrochenen Säulenstücken ansehen und würdigen, oder ein Schüler der Malerkunst aus der aus dem Gemälde eines

grossen Meisters herausgeschnittenen Hand oder Fusses, sich einen deutlichen Begriff von der Zeichnung, der Composition und dem Colorit eines solchen Gemäldes machen kann, eben so wenig kann ein Schüler der Musik aus den Bruchstücken einer mehrstimmigen Melodie sich einen klaren Begriff von dem Zusammenhang, dem Fluss und der Schönheit der Melodien eines musikalischen Satzes, noch von deren wechselseitigen Beziehungen auf einander, von deren charakteristischem Ausdruck und Wirkung, von deren rhythmischen Schönheit, höheren musikalischen Wohlklange, und von derjenigen eigentlichen musikalischen Harmonie machen, welche die harmonische Verbindung von allem diesem hervorbringt. Dieser höhere Wohlklang der Musik, diese eigentliche Harmonie derselben ist deshalb so wichtig und noch wichtiger in der Musik, als in allen den anderen schönen Künsten, weil das Ohr weit schärfer und lebhafter als die anderen Sinne empfindet, und daher musikalische Töne weit schneller, schärfer und lebhafter durch das Ohr auf unsere Empfindung wirken, als Farben, Gestalten und Formen durch das Auge.

Nur aus einem melodischen Abschnitt lässt sich einstimmige oder mehrstimmige Melodie beurtheilen, und deren eigentlichen Schönheiten näher analysiren und anschaulich machen. Diess erklärt denn auch satksam, warum alle aus einzelnen Accorden gefolgerte Fortschreitungen, so wie auch die darauf begründeten Regeln falsch sind, und auch in der Anwendung ewig falsch bleiben

müssen, indem auf diese Weise gefolgert wird, was sich gar nicht folgern lässt, höchstens für einen Fall passen kann, aber schon für den zweiten nicht mehr passt, weshalb denn auch jede gegebene Regel sofort wieder Ausnahmen oder Lizenzen für andere Fälle, und diese wieder Ausnahmen für neue Fälle; und sofort *ad infinitum* erfordern.

Daher bildet denn auch die ganze Lehre von der Fortschreitung, in der Art wie solche in unseren Harmonielehren durch Beispiele und Bruchstücke aufgestellt wird, nur ein Netz von Widersprüchen, in welchem sich der Lehrer eben so wohl als der Schüler verfängt. Wenn dann endlich der Lehrcursus beendigt wird, oder vielmehr scheinbar erschöpft ist, so bleibt mindestens die Hälfte der in der praktischen Composition vorkommenden Töne und melodischen Tonfolgen unerklärt; und zwar gerade diejenigen, welche die wesentliche Schönheit derselben gewöhnlich bilden, auf welchen der Haupt-Ausdruck, der Haupt-Effect einer Composition beruht, die jedoch im Widerspruch mit allen vorher gegebenen Regeln erscheinen, und als eine *Terra incognita* daher übergangen werden.

Dann erfolgt gewöhnlich das Geständniss oder der Ausspruch, im freien Styl sei Alles erlaubt, was nicht geradezu schlecht klänge; diess ist aber ebenfalls ein Irrthum, denn der freie Styl, die freie musikalische Tondichtkunst ist eben so wenig regellos als die Poesie der Wortsprache, nur erheischt solche freilich ganz andere

Regeln, als die in den Harmonielehren und Generalbass schulen angegebenen.

Aller Musikunterricht sollte mit einer klaren, fasslichen, naturgemässen Betrachtung der Scala der Natur beginnen, statt gleich mit Accorden als Bruchstücken mehrstimmiger Melodien anzufangen; einstimmige Melodie, deren melodische Fortschreitung und Accente, in Verbindung mit Tactmaass, Tempo, charakteristischer Bewegung, Metrum und Rhythmus, so wie deren Wirkungen und Schönheiten sollten zuerst in Betrachtung gezogen werden, und dann erst von den einfacheren Verhältnissen der einstimmigen Melodie naturgemäss zu den verwickelteren der mehrstimmigen Melodie stufenweise übergegangen werden, weil im mehrstimmigen Satze schon complicirtere und künstlichere Fortschreitungen eintreten und hier nicht mehr der Ausdruck einer Melodie, sondern auch zugleich der Gesamtausdruck mehrerer Melodien zu berücksichtigen ist.

Alle mir bekannten, zeitherigen Musiklehren gestehen mehr oder weniger offen ein, es liessen sich zu der Erfindung der Melodie gar keine Regeln geben, weil dabei jede Regel sogleich durch Ausnahmen widerlegt würde; bei der Erfindung einer guten Melodie müsse die musikalische Empfindung den Componisten allein leiten; unsere diatonische Scala wäre zwar die dem Ohre fasslichste und verständlichste, indess ohne die Beihülfe und Vermischung mit sogenannten zufälligen, der Tonleiterharmonie fremden Tönen, würde eine Melodie, die sich nur in den leitereigenen Intervallen einer gegebenen Tonart

bewege, leicht platt, denn eben diese harmoniefremden Töne gäben der Melodie den grössten Reiz und die nöthige Abwechslung und Mannichfaltigkeit. Auf Tempo und rhythmischen Ausdruck käme zwar auch noch viel an, aber schöne Melodie, ausdrucksvoller Gesang liesse sich nicht durch die Schule erlernen, sondern nur der eigene Genius gäbe solche ein.

Einige Autoren geben zwar Anleitung zur künstlichen Ausgrüblung solcher Themata, die sich zu Umkehrungen eignen und in die Regeln der contrapunktistischen Wendungen des strengen Satzes hineinzwängen und fügen lassen, indess verdienen solche unmelodische Themata nicht den Namen eines guten Gesanges oder einer naturgemässen Melodie, denn solche drücken keine musikalische Empfindung aus, sprechen weder zum Ohr, noch zu dem Gefühl, sondern sind bloss musikalische Rechenexempel.

Der erste, letzte und höchste Richter in der Musik als Tonsprache ist aber nicht der Verstand, sondern das Ohr und das musikalische Gefühl des Menschen, nur diese können den musikalisch melodischen Sinn und Werth einer Composition empfinden und beurtheilen. Eben so wenig als das bloss Studium der Grammatik, der technischen Sprachlehre, jemals einen grossen Dichter oder Redner gebildet hat, eben so wenig hat die zeitherige technisch musikalische Accordlehre jemals einen Componisten im eigentlichen Sinne des Wortes, nämlich einen ausgezeichneten Melodiker gebildet. Nur der eigene Genius, das Studium der Werke vortrefflicher Meister und das selbst

ausgebildete, geläuterte musikalische Gefühl haben von jeher zu der Weihe der Kunst, zu der wirklichen Meisterschaft verholfen. Jede schöne gelungene Composition ausgezeichneter Tonsetzer zeigt auch deutlich genug, dass solche die Schulregeln der Harmonielehre als unnützen Ballast längst *ad Acta* gelegt hatten.

Alle bis jetzt erschienenen musikalischen Theorien, Harmonielehren und Generalbassschulen verwickeln nur den Lehrer und den Schüler zugleich in ein Labyrinth von Widersprüchen, aus welchem nicht wieder herauszufinden ist, weil solche nicht von einer naturgemässen Betrachtung der Musik als einer Tonsprache, sondern von einer willkürlichen Accordlehre ausgehen. Wäre auf dem Wege der Accordlehre, welchen schon so viele gute Köpfe gewandelt sind, das Heil einer passenden, zweckgemässen Musiklehre zu erreichen, so müsste eine solche ja schon längst vorhanden und auch als solche von der musikalischen Welt anerkannt worden sein.

Die schulgerechten Accordfolgen des sogenannten reinen Satzes ohne fließende schöne Melodien lassen sich mit Reden vergleichen, welche aus lauter regelrechten und wohlklingenden Phrasen bestehen, bei deren Anhören man aber theilnahmlos bleibt und sich zuletzt fragen muss, was will mir denn eigentlich der Redner sagen? — Die Verfasser der musikalischen Theorien und Harmonielehren haben mit ihren Compositionen in der musikalischen Welt eben kein Glück gemacht, so viele Mühe deren Schüler sich auch geben, dieselben zu verbreiten und

anzupreisen, denn das Publicum fand solche steif und reizlos.

Einmal von falschen Prämissen ausgegangen, mussten in der Harmonielehre nothwendigerweise auch alle die aus diesen gefolgerten Schlüsse falsch werden; Accorde und deren Fortschreitungen sollten Alles erklären und feststellen; da nun aber bloss Accordfortschreitung nicht einmal die Tonfolge der allereinfachsten Melodie, geschweige denn mehrstimmiger Melodien, mit deren oft complicirten modulirenden Tonfolgen erklären können, so werden allerhand Nothhülfen hervorgesucht, um diejenigen Töne, welche sich nicht erklären lassen, als Eindringlinge aus der Accordlehre gleichsam zu verbannen. Diese Töne werden daher durch die Benennungen durchgehende Noten, Wechselnoten, Nebentöne, Vor- und Nachhalte, Vorschläge und Nachschläge, melodische Verzierungen, eingeschobene Noten, zufällige Dissonanzen, oder auch harmoniefremde Noten, im Gegensatze zu harmonischen Noten u. s. w., abgefertigt und nicht weiter beachtet. Nothgedrungen werden aber alle solche Töne, gleichviel ob solche als regulär oder irregulär nach der Accordlehre erscheinen, für zulässig erklärt, wenn solche auf die rechte Art und Weise gebraucht würden. Wie man es aber anfangen solle, um dieselben auf die rechte Art und Weise zu brauchen, und in welcher Art und Weise solche erscheinen sollen, darüber giebt keine bis jetzt gedruckte Musik- oder Harmonielehre Auskunft. Höchstens werden einzelne Beispiele aus den Werken

berühmter Componisten angeführt, welche aber, da sie aus dem Zusammenhange mit dem Ganzen gerissen sind, auch wieder nichts beweisen noch erklären können.

Bei einem System wie die zeitherige Accordlehre, wo man mindestens die Hälfte der in der Musik vorkommenden Töne als regelwidrige oder zufällige Fortschreitungen betrachtete und wenigstens scheinbar nicht weiter beachtete, musste man sich in die grössten Widersprüche verwickeln und von allen naturgemässen musikalischen Begriffen mehr und mehr entfernen. Alle im Sinne der Accordlehre mit deren reinem Satze entworfenen Compositionen, sowohl im strengen als im freien Styl, müssen um so weniger melodiös und daher um so weniger naturgemäss werden, je schulgerechter und regelrichtiger solche sind, denn diess sind sogenannte Verstandescompositionen, musikalisch arithmetische Combinationen, welche jeder geübte Arithmetiker, selbst ohne Kenntniss der Musik, nach den Regeln des doppelten Contrapunktes würde setzen können, wenn er keine Rücksicht darauf nimmt, ob solche dem musikalischen Gefühl zusagen oder nicht, sondern blos deren Richtigkeit auf dem Papier berücksichtigt.

Das Schlimme der Satzlehre nach den zeitherigen Schulregeln ist aber, dass das fortgesetzte Studium derselben, die fortgesetzten Uebungen darin, alles eigentliche musikalische Gefühl erstickt, die höhere geistige musikalische Empfindung für schöne Melodie tödtet, und die musikalische Tondichtkunst zu einer musikalischen Setz-

kunst, zu einer kleinlichen mühsamen, mehr mechanischen Beschäftigung herabwürdiget, die allen guten Köpfen zum Ekel werden muss. Den die Musik studirenden besseren Köpfen bleibt auch wirklich zuletzt nichts übrig, als sich über alle die gegebenen Regeln zu erheben, sich von ihrem eigenen geläuterten musikalischen Gefühl leiten zu lassen, und nur diesem zu folgen, wie es denn auch alle guten Componisten von jeher gethan haben.

Die Melodie ist die Seele, gleichsam der verklarte Geist der Musik und dringt zum Herzen, während Harmonie im zeitherigen Sinne gleichsam ein Körper ohne Geist, entweder ein arithmetisches Rechenexempel oder ein blosser Ohrenkitzel oder Ohrenschwelgerei ist. Bindungen, Vorhalte, Nachhalte und deren Auflösungen sollen zwar dazu dienen, um die sonst steife Harmonie weniger steif zu machen, allein die Verschiedenheit der Fortschreitung ist viel zu unendlich mannichfaltig und wechselnd, als dass die nur für wenige Fälle gegebenen mechanischen Regeln zu etwas helfen und überhaupt im Voraus geregelt werden könnte, wie denn auch ziemlich allgemein eingestanden wird. Nur die durch das Studium der besten Werke guter melodischer Componisten erworbene Einsicht und Ausbildung der eigenen melodischen Empfindung des Schülers, verleiht ihm ein reiferes Urtheil, um das Erkannte mit Sinn und Geschmack anzuwenden, und hat einen unendlich höhern Werth für ihn als die Accordlehre und alle Regeln des doppelten Contrapunktes. Die Praxis in der Musik, die musikalische

Fertigkeit, muss sich der Schüler ohnehin durch eigenen Fleiss und fortgesetzte eigene Uebung erwerben; denn Fertigkeit ist in der Musik eine absolute Nothwendigkeit und noch weit mehr so, als in allen andern schönen Künsten, weil in der Musik Alles streng in einem gegebenen Zeitmaasse ausgeübt und vorgetragen werden muss.

Im Sinne der Accordlehre heisst Jeder ein Componist, der gelernt hat, Accordfolgen regelrecht aufzuschreiben, und wenn solche einigermaßen klingen und einen Ohrenschaus gewähren, so werden solche applaudirt, gleichviel, ob ein melodischer Sinn darin herrscht oder nicht. Allein solche zusammengereihte Accordfolgen sind nur eine Compilation und verdienen nicht den Namen einer musikalischen Composition, vielweniger den eines musikalischen Tongedichts im höheren Sinne, denn solche Compilationen haben keinen musikalischen Sinn und sind gleichsam nur ein musikalischer Körper ohne musikalischen Geist, eben so wie zusammengestoppelte Wortphrasen ohne einen eigentlichen Sinn, nur ein Conglomerat von Worten ohne geistigen Zusammenhang sind.

Die erworbene Kehlfertigkeit des Sängers und erworbene Fingerfertigkeit des Instrumentalisten sind zwar auch nur erst Mittel zum Zweck, allein sie ersticken doch nicht den Sinn für schöne Melodie, vertrocknen doch nicht die Empfindung für schönen Naturgesang, so wie überhaupt die musikalische Phantasie, wie diess das Studium der Accordlehre sammt dem des doppelten Contrapunktes thut, indem es die schöne herrliche Kunst der

Tonsprache zum blossen arithmetischen Calcul und zu einer trocknen Verstandesaufgabe herabwürdigt.

Die Bemerkung, dass mit deutschen Musikern *ex professo*, ausserhalb der Ausübung deren Kunst, nicht eben viel anzufangen sei, ist schon alt und nicht ohne Grund; daran ist aber wahrhaftig nicht die herrliche Tonsprache und eben so wenig das Geborenwerden in Deutschland schuld, sondern einzig und allein das besonders in Deutschland eifrig betriebene, so einseitige, trockene, bleiern gelehrte Studium der Accordlehre und des doppelten Contrapunktes, durch welches aller natürliche Sinn für Melodie, alles feinere musikalische Gefühl, alle höhere geistige musikalische Empfindung sich mehr und mehr abstumpfen, alle musikalische Phantasie vertrocknen und zuletzt völlig untergehen muss.

MODERNE COMPOSITION.

Die Compositionen der neuern Zeit unterscheiden sich von denen der älteren Zeit vorzüglich dadurch, dass schöne Melodie mehr und mehr vernachlässigt wird, ja selbst in Vocalcompositionen, worin ein schöner Gesang doch die Hauptsache ist, der melodische Fluss als Nebensache behandelt und den Effecten des Satzes und der Instrumentation gänzlich untergeordnet oder auch sehr häufig ganz aufgeopfert wird; denn man sucht jetzt fast allgemein die Schönheit in der Musik durch bizarre Künstlichkeit des Satzes für einzelne Instrumente oder

durch starke, überladene Instrumentation des Orchesters zu erreichen.

Die eigentliche und wahrhaft grosse Kunst in der Musik, durch auf dem Papiere anscheinend ganz einfache, aber wahrhaft schöne, ausdrucksvolle Melodie den Zuhörer zu rühren, zu ergreifen und zu fesseln, eben dadurch originell und unnachahmlich zu bleiben, und so als Künstler und auch als empfindender Mensch zugleich, nicht allein auf die sogenannten Kunstkenner, sondern auf alle empfindenden Menschen und Zuhörer zu wirken, scheint vergessen oder verloren gegangen zu sein.

Man quält sich ab und bemüht sich, originell und frappant zu sein, Effect zu machen durch künstlich durchgeführten reichen Harmoniesatz, mit oder ohne contrapunktistische Wendungen, durch frappante schwierige Modulationen, grelle Ausweichungen, bizarre oder überladene Orchester-Instrumentation oder Orchester-Effecte, mühsam erkünstelte melismatische Figuren, bizarr abgebrochene, statt völlig durchgeführte Themata und dergleichen Dinge mehr. In der Regel bleibt aber der Zuhörer um so kälter, gleichgültiger und theilnahmloser, je mehr Effecte dieser Art in einer Composition angebracht sind, und je mehr Finger, Hände, Arme und Instrumente in Bewegung gesetzt werden, um ihn zu ergreifen und zu fesseln.

Die meisten unserer modernen Compositionen sind auch wirklich eigentlich nur ein nichts sagender, mit vielen

Schwierigkeiten im Vortrag und der Ausübung verbundener musikalischer Lärm. Welch eine Menge solcher musikalischer Missgeburten an das Licht der Welt gefördert worden sind und noch täglich gefördert wird, ist bekannt und schon oft und vielfältig gerügt worden, aber leider noch mit wenig Erfolg; und doch fühlt man ziemlich allgemein, dass man auf diesem Wege nicht fortwandeln sollte, weil durch solche Effecthascherei alle wahre Musik zuletzt ganz untergehen muss.

Wenn der Componist aber nur das, was ihm seine musikalische Empfindung offenbaret, naturgemäss in Melodien ausdrückt, so werden die auf dem Papiere scheinbar künstlichsten Modulationen, selbst die scheinbarsten Contraste, der schnellste und unerwartetste Wechsel der musikalischen Effecte, wenn solche der Empfindung analog gewählt sind, dem Zuhörer, ja selbst dem ungeübten Ohre doch als ganz natürlich erscheinen und daher vollkommen fasslich und verständlich bleiben; nämlich nicht die Structur der Accorde, oder die Schreibart auf dem Papiere, sondern die naturgemäss accentuirte und richtig und wahr ausgedrückte, gesteigerte oder sinkende, vorübergehende, schnell wechselnde oder anhaltende Empfindung eines melodiereichen genialen Componisten oder vielmehr Tondichters. Der Componist solcher Melodien denkt in den Stunden seiner musikalischen Conception gewiss nicht an die Regeln des reinen Satzes, sondern giebt sich seinen Empfindungen ganz hin, und eben dadurch drückt er dieselben naturgemäss und musikalisch

wahr aus, und wird Allen fasslich und verständlich, spricht das Gefühl aller Zuhörer an.

Bei dem Vortrage mehrstimmiger musikalischer Compositionen horchen die sogenannten Kenner und musikalischen Professoren hauptsächlich auf die schulgerechte Fortschreitung der Stimmen, auf etwanige verdeckte Quinten und Octaven und auf künstlich entworfenen Satz, und berechnen möglichst genau den Effect, den solcher auf das Ohr hervorbringt, ungefähr ebenso wie mancher Theaterdichter den Effect des Auftretens und des Abtretens seines Helden von der Scene, und die Wirkung davon auf das Publicum möglichst genau vorher berechnet; aber den eigentlichen Geist der Composition, die durch die Melodie ausgedrückte Empfindung beachten solche nicht.

Das allgemeine Publicum unterscheidet aber sehr wohl zwei Klassen, in welche solches im Allgemeinen alle Compositionen eintheilt; nämlich die Verstandescompositionen, wozu alle doppelten Contrapunkte, Fugen und Kanons gehören, und diejenigen Compositionen, welche aus dem Herzen kommen und wieder zum Herzen gehen; die ersteren erkälten und langweilen gewöhnlich die Zuhörer, die letztern erwärmen und entzücken solche häufig. An der ersten Klasse ist kein Mangel, Compositionen der zweiten Klasse sind dagegen viel seltener.

Wenn man in Italien über deutsche Musik ein anscheinend hartes und ungerechtes Urtheil fällt, indem man sagt, die deutsche Musik wäre eine *musica dura*

ultramontana, so müssen wir diess dem Italiener zu Gute halten, denn er meint damit unsern künstlichen harmonischen Satz, weil für ihn der Zauber einer schönen Melodie, eines ausdrucksvollen Gesanges das Höchste in der Musik ist, und in dieser Beziehung hat er wahrlich nicht Unrecht.

Andererseits scheint bei dem Verfalle aller wahrhaft melodiösen Musik, für unsere modernen Componisten die mechanische Kunst des Satzes und die Effecthascherei ein wirkliches Bedürfniss zu sein, denn wenn solche keine melodischen Empfindungen haben, und folglich auch nicht auszudrücken vermögen, wie sollten solche denn ihre Sinfonien, Ouverturen und Concertsätze componiren, um wenigstens von einem Theile des Publicums applaudirt zu werden?

Es giebt so manche ganz einfach gehaltene einstimmige und mehrstimmige Gesänge älterer, vorzüglich italienischer Meister, welche eben ihrer Einfachheit halber von modernen Componisten keines Blickes mehr gewürdigt werden, und doch bei gehörigem Vortrag derselben, wie anziehend sind solche, wie ergreifen solche unser Gemüth! Nicht deren Form, nicht deren Structur, sondern einzig deren schöner Gesang, deren herrliche, ausdrucksvolle Melodie ist es, wodurch der Componist uns mit seiner gehabten Empfindung erfüllt und oft bis in das innerste Mark unserer Seele dringt. Wie so sehr stechen hiervon, mit nur wenigen Ausnahmen, unsere modernen

Gesangcompositionen ab, in welchen das Ohr gewöhnlich Allerlei, Vielerlei, sonst Alles, nur keinen wahrhaft schönen, ausdrucksvollen Gesang vernimmt!

INSTRUMENTAL-MUSIK.

Alle Instrumentalmusik gründet sich auf den charakteristischen Ausdruck, dessen musikalische Töne in Verbindung mit Tactmaass, Zeitmaass, Metrum und Rhythmus fähig sind. In so fern als bei der Instrumentalmusik kein Wortausdruck stattfindet, welcher die von der Musik auszudrückende Empfindung schildert oder bezeichnet, könnte man die Instrumentalmusik als selbstständig, ja gewissermassen als Gegensatz der Vocalmusik betrachten, und zwar um so mehr, als manche Gattungen der Instrumentalmusik, wie z. B. die Tanzmusik, die Musik des pantomimischen Ballets, die kriegerische Militairmusik, die religiöse Trauermusik und noch andere dergleichen Gattungen, gar keiner Worte bedürfen, um uns die dadurch auszudrückende Empfindung mitzutheilen oder näher zu beschreiben.

Wenn aber die Musik so mannichfach abgestufte andere menschliche Gefühle oder Empfindungen ausdrücken will, so bedarf sie der Sprache als Beihülfe, als Unterstützung gar sehr, und erreicht überhaupt ihre vollkommenste und mächtigste Einwirkung auf uns Menschen, wenn sich solche mit der menschlichen Sprache in deren schönster Form, mit der Poesie, verbindet und vereinigt,

und so, innig mit derselben verbunden zur Vocalmusik wird, wo dann noch der Ausdruck des vollkommensten aller Instrumente, nämlich der menschlichen Stimme hinzutritt, denn diese ist das Vorbild und Ideal aller nur möglichen andern Instrumente und wird es auch stets bleibe.

Eine schöne menschliche Stimme ist deshalb das Ideal aller andern Instrumente, weil solche die vollkommenste charakteristische Modification des Klanges und des Accentes auf die unbeschränkteste, vielfachste und vielseitigste Weise zulässt und möglich macht, und sind daher von allen unsern gebräuchlichen Instrumenten diejenigen in Bezug auf Klangschönheit die vorzüglichsten, welche am fähigsten sind, die menschliche Stimme in Betreff der Modification des Klanges nachzuahmen und derselben möglichst nahe zu kommen.

Alle musikalischen Instrumente sind ursprünglich Nachahmungen der menschlichen Stimme, nur mit grösserem Tonumfange und mit erhöhter Leichtigkeit und Sicherheit in der Ausübung aller Tonverhältnisse, einer grössern mechanischen Fertigkeit im Vortrage und der grösseren Bestimmtheit und Leichtigkeit desselben im schnelleren Tempo. Die Schwierigkeiten des figurirten, melismatischen, künstlichen Gesanges im Vortrage, kann fast jedes Instrument leichter als die menschliche Kehle bewältigen, und auch mit geringerer Anstrengung; aber den Klang der Stimme mit der gleichen Biagsamkeit moduliren, modificiren und accentuiren, wie ein Mensch,

kann kein einziges derselben. Aber gerade hierin liegt der eigentliche und höhere Wohlklang aller Musik und deren richtiger Vortrag, durch welchen alle, auch die künstlichsten Sätze der Instrumental- und der Vocalmusik dem Ohre leicht fasslich, klar, verständlich und angenehm werden. Bei dem Gesang der menschlichen Stimme empfindet man auch noch den melodiösen Ausdruck, den Ausdruck der innern geistigen Empfindung des Menschen, in Verhältniss zu welchem alle musikalischen Instrumente doch nur Automaten bleiben. Nur wirkliche geniale Virtuosen vermögen dem Klange ihres Instrumentes etwas von ihrer eigenen Empfindung mitzutheilen, oder gleichsam einzuhauchen.

Wenn auch in unseren Concerten und Opern dieser gewaltige Unterschied zwischen den Sängern und Instrumentenstimmen eben nicht sehr merklich hervor tritt, sondern man oft lieber einen guten Instrumentalisten als einen gewöhnlichen Sänger hören möchte, so beweist diess noch keineswegs einen Mangel an guten klangvollen Stimmen in Deutschland, sondern vielmehr den Mangel einer guten Gesangsbildung, welcher denn auch allerdings die überladene Instrumentalbegleitung moderner Vocalcompositionen keineswegs günstig ist, sondern vielmehr hindert und unterdrückt.

VIRTUOSEN, VIRTUOSITÄT.

Jeder der in irgend einer Kunst genialisch hervorleuchtet, ist ein Virtuos, Kunstfertigkeit allein aber, ohne Genialität, macht noch keinen zum Virtuosen; denn nur der ihm inwohnende, eigene Geist stempelt ihn dazu. In der Musik ist derjenige der grösste Virtuos, als Sänger oder als Instrumentalist, welcher die grösste Modification in seiner Stimme oder in dem Klange seines Instrumentes in der Gewalt hat, also die grössten und reichsten Mittel des Ausdruckes besitzt, nicht aber derjenige, welcher die grösste mechanische Fertigkeit zum Vortrage besitzt. Bei den gewöhnlichen, sogenannten herumwandernden Virtuosen, ohne wirklichen, eignen musikalischen Geist und Empfindung, ist aber freilich die mechanische Fertigkeit im Vortrage und die Ueberwindung der Schwierigkeiten desselben, das Einzige und Höchste, womit solche zu glänzen wissen. Heute zu Tage versteht man unter Virtuosen gewöhnlich nicht mehr Componisten und Sänger, sondern blos Instrumentalisten, welche auf irgend einem musikalischen Instrumente ihre eigenen, oder auch die Compositionen Anderer, mit grosser mechanischer Fertigkeit und vollendeter Technik, und auch, wo möglich, mit Geschmack und eigenem Gefühl dem Publicum vortragen können.

Im eigentlichen höhern musikalischen Sinne des Wortes ist aber doch nur derjenige ein wahrer Kunstvirtuos auf seinem Instrumente, welcher nicht blos seine eigenen auswendiggelernten Compositionen, sondern auch die

Werke anderer guter Componisten in dem Sinne, in welchem solche geschrieben wurden, auffassen und mit derselben musikalischen Empfindung und Ausdruck vortragen kann, wie der Componist, der solche schuf, sie vorgetragen haben würde, wenn er die Kunstfertigkeit des Virtuosen auf dessen Instrumente besessen hätte.

Ein solches Eindringen in den Geist und die Empfindung der Composition eines guten Meisters, erfordert nun freilich noch etwas mehr, als die blosse mechanische Kunstfertigkeit auf einem Instrumente, womit sich die Mehrzahl unserer herumwandernden heutigen Virtuosen, welche in der Regel dem Publicum nur ihre eigenen Compositionen auftischen, begnügen. Viel leichter und bequemer als das Eindringen in den Geist der verschiedenen grossen Meister und deren Compositionen, und als der richtige Vortrag von deren Werken ist diess freilich; wollten aber unsere modernen Schauspieler es sich eben so bequem machen, so müssten solche auch nur in selbstverfertigten Tragödien oder Schauspielen auftreten, unsere modernen Declamatoren nur selbstverfertigte Gedichte declamiren! — Vor dem Einreissen dieser Mode wolle uns der Himmel aber gnädiglich bewahren!

RELIGIÖSE MUSIK, KIRCHENMUSIK.

Zweifelsohne ist religiöse Musik als Ausdrucksmittel religiöser Gefühle eben so alt als das Menschengeschlecht, denn selbst die rohesten Naturmenschen haben, bei ihrem

Gebet zum grossen Geist, das Bedürfniss, Töne mit Worten zu verbinden, also mit Gott in Tönen zu sprechen; schon die Bibel sagt: Priester bliesen die Posaunen vor der Bundeslade, und David spielte die Harfe und sang zum Preise und Lobe des Herrn. Zweifelsohne gründet sich auf diess Bedürfniss des Menschen die Einführung des Gesanges bei dem Gottesdienste, und unstreitig ist diess die edelste Anwendung der Tonsprache.

Höchst sonderbarer Weise hat man unsern Kirchengesang von den alten Griechen herleiten oder abstammen lassen wollen, während derselbe offenbar aus einer viel älteren Zeit als die der Griechen, vor welchen schon sehr gebildete Völker lebten, die die Musik ausübten, stammt, und daher sicherlich schon sehr alt ist.

Zweifelsohne war in den früheren Zeiten der religiöse Gesang nur der naturgemässe Ausdruck der andächtigen Empfindungen der Menschen, und daher gewiss einfach im Vortrage, aber feierlich und erhaben im Ausdrucke, und bestand damals wahrscheinlich alle Kirchenmusik nur aus einfachen Chorälen, welche späterhin von der Orgel oder blasenden Instrumenten auf höchst einfache Weise begleitet wurden.

Auch jetzt bleibt ein ernster, melodiöser guter Choral, wenn solcher von einer ganzen Gemeinde im Unisono nur leidlich rein gesungen wird, immer noch die feierlichste, einfachste Kirchenmusik, erweckt unser religiöses Gefühl und macht einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth.

Späterhin, besonders von der Zeit der Einführung der Orgel und der Instrumentalbegleitung des Kirchengesanges an, bildete derselbe einen förmlichen und wesentlichen Bestandtheil des Gottesdienstes, wurde in allen Kirchen Italiens zu einer förmlichen Kunst erhoben, und auch gewissermassen handwerksmässig getrieben, eben so wie manche andere Künste.

Dass in dem Mittelalter auch in der Musik ein Streben nach dem Gelehrten eintrat, ist um so weniger zum Verwundern, als auch in den andern Künsten sich Aehnliches zutrug; so zum Beispiel trat auch in der Poesie der Troubadours, in der dritten Periode von 1250 bis 1290, wie in den andern Künsten, das Streben nach dem Gelehrten ein und verlangte man für die Dichter dieser Periode den Doctortitel, also schlug auch die Poesie, ebenso wie die Musik, den Weg vom Einfachen und Schönen, zum Schwülstigen und Gelehrten ein.

Schon im sechzehnten Jahrhundert hielt man keine Musik mehr für gut, die nicht eine Fuge oder ein Kanon war; damals war aber die Instrumentirung, mit unserer heutigen verglichen, noch einfach und sogar dürftig, denn man suchte die Schönheit der Musik nicht wie jetzt in den Instrumentaleffecten, sondern in contrapunktistischen Spielereien, Künsteleien und Schnörkeleien, wodurch aber der Kirchengesang ganz zum Gegentheil von dem wurde, was er eigentlich sein soll.

In der Mitte dieses Jahrhunderts wurde die Künstelei der Fuge, bei den Kirchenmusiken auf die höchste Spitze

getrieben, die sinngerechte Unterlegung des Textes, so wie dessen Bedeutung gänzlich vernachlässigt, und dessen religiöse Empfindung fast gar nicht mehr berücksichtigt, wodurch die damalige Kirchenmusik ihren eigentlichen Zweck, nämlich den religiösen Ausdruck, so sehr verfehlte, dass der Papst Marcellus im Jahre 1555 die Kirchenmusik, als etwas den Gottesdienst Störendes und Beeinträchtigendes, gänzlich abzuschaffen beschloss.

Bevor noch dieser Beschluss zur Ausführung kam, bat der damals als Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom angestellte 26jährige Palestrina (lateinisch auch Praeneste genannt) den Papst dringend und inständig, ihm doch zu erlauben, nur noch eine einzige von ihm in dem eigentlichen Kirchenstyle gesetzte Missa, in seiner Gegenwart aufführen zu dürfen, und erhielt glücklicherweise diese Erlaubniss. Er führte nun am Ostersonntage des Jahres 1555 seine unter dem Namen *Missa Papae Marcelli* bekannte Messe, welche für sechs Vocalstimmen ohne Begleitung geschrieben war, auf. Dieselbe fand nicht nur allgemeinen Beifall, sondern gefiel auch dem Papste so wohl, und überzeugte denselben so völlig, dass nicht wahre eigentliche Kirchenmusik, sondern nur die damals mit derselben getriebene Künstelei, dem Gottesdienste nachtheilig und für denselben zweckwidrig wäre, dass er sich dadurch mit der Kirchenmusik wieder versöhnte, und dieselbe bei dem Gottesdienst beizubehalten erlaubte.

Der auf Marcellus folgende Papst, Paul der Vierte, bestätigte glücklicherweise diese Erlaubniss und ernannte Palestrina, nachdem ihm dieser diese Missa zugeeignet hatte, zum Componisten seiner Kapelle. Diese Messe ist weder eine Fuge noch ein Kanon, sondern alle sechs Stimmen singen den gleichen Text und sprechen denselben Wort für Wort zugleich aus, wodurch derselbe allgemein verständlich bleibt, und nicht wie in der Fuge und dem Kanon geradebrecht und gänzlich unverständlich wird. Diese Art, den Text zu behandeln, wurde damals nicht mehr *a la Capella*, sondern *a la Palestrina* genannt.

Palestrina's eigentliches und grosses Verdienst war, dass er die Vorurtheile der damaligen Contrapunktisten ablegte, die Unnatur der damaligen Schreibart einsah, die Künsteleien des strengen Fugenstyles verwarf, sich darüber hinaussetzte, bei seiner Composition alle Künsteleien des Satzes verwarf und sich nur an den einfachen religiösen Ausdruck, an das Naturgesetz aller wahren melodischen Musik hielt. Dadurch erklärt sich aber hinreichend die grosse Wirkung seiner Composition, wenn solche von geübten Sängern im Geiste des Componisten gehörig und gut vorgetragen wird, wie es noch heutzutage alljährlich in der Sixtinischen Kapelle zu Rom geschieht.

Im Allgemeinen gestehet man zu, dass, je gelehrter und künstlicher eine musikalische Composition für sogenannte Kenner entworfen und ausgearbeitet ist, desto weniger fasslich, verständlich und geniessbar sei solche

für die sogenannten Laien, also für die grosse Mehrzahl der Zuhörer. Nun sollte, oder vielmehr muss aber gerade und ganz vorzüglich Kirchenmusik, allen fasslich und verständlich sein und das religiöse Gefühl aller Zuhörer ansprechen, weil sie alle zur Andacht stimmen und erheben soll. Diess sah Palestrina sehr wohl ein, und daher fasste er den Entschluss, durch einfache religiöse Würde in seiner Composition (eine ungleich grössere Kunst, als man gewöhnlich glaubt, und ungleich grösser, als die Kunst des doppelten Contrapunktes, der Fuge und des Kanons), die wahre Kirchenmusik, gereinigt von allen unpassenden Schnörkeleien, wieder herzustellen; denn der Styl dieses Reformators, der sogenannte Palestrina-Styl, ist gar nichts weiter als eine Reform des figurirten Styles, also die Rückkehr zum einfacheren, naturgemässen, würdigen, religiösen und ausdrucksvollen Styl.

Der Widersinn in jenem Jahrhundert in Italien, für die Kirchenmusik die Form der Fuge, des künstlichsten und zugleich des schwierigsten von allen Arten des sogenannten reinen Satzes, zu wählen und dabei fest zu verharren, ist handgreiflich. Selbst die Verehrer und Vertheidiger der Fuge, wie z. B. Friedr. Rochlitz, sagen, „die kleineren Kirchenstücke, wie Motetten, Chöre, Arien u. s. w. ohne Begleitung der Instrumente, müssen aus dem Fache des Leichtfasslichen und Leichtausführbaren sein, um bei deren Anwendung zum öffentlichen Gottesdienste die ganze versammelte, so sehr gemischte Ge-

meinde, also Jedermann, durch Andacht und Anmuth anzusprechen. Sebastian Bach's Motetten waren Meisterstücke der Composition, welche den Kenner entzücken können, aber eben deshalb höchst schwierig in der Ausübung und Aufführung für die Gemeinden, und daher für deren Erbauung gar nicht geeignet, wie auch Bach späterhin selbst eingesehen und eingestanden habe“.

Eben so wie ein Prediger eine sehr gelehrte rhetorische Predigt halten kann, welche die Kenner der Rhetorik für ein Meisterstück erklären würden, jedoch eine solche Predigt dem grössten Theil der Gemeinde doch unverständlich bleiben und daher keinesweges erbauen würde, eben so ist das Verhältniss von Sebastian Bach und vieler anderer Kirchen-Componisten zu der Gemeinde, so wie überhaupt das der Fugencomposition in der Kirche. Die sogenannten Kenner loben solche Compositionen hergebrachterweise, wenn solche nach den bekannten Regeln verfertigt sind, die Kunstliebhaber loben mit, weil die sogenannten Kenner loben, während sie bei dem Anhören derselben innerlich vor Langerweile gähnen, und die Toleranz des ganzen Publicums gegen die Fuge mit deren so verbrauchten ewigen Wiederkehr der Form und der ewigen Leier des *Subjectum rectum*, wodurch sich alle Fugen einander so ähnlich sehen, wie ein Ei dem anderen, bleibt wahrhaft unbegreiflich.

Besonders in der Kirchenmusik muss der Componist stets klar und fasslich in Betreff des religiösen Gefühls, welches die Melodie ausdrücken soll, bleiben, und der

ganzen Gemeinde verständlich, weil sonst ein religiöses Gefühl bei derselben weder erweckt, noch unterhalten werden kann. Daher ist in der Kirchenmusik jedes zu schnelle Tempo, jede zu rasche Tonfolge, jede zu rasche Modulation, so wie jede allzu complicirte Stimmführung zu vermeiden, denn alles dieses betäubt das Ohr und zerstreut die Andacht. Alle Modulationen müssen naturgemäss folgerichtig, einfach und fliegend sein, oder wenigstens so klingen, weil solche statt zu erbauen, sonst zerstreuen; daher taugt die Fuge für die Kirche eben so wenig als der blosse musikalische Ohrenkitzel. Auch aus akustischen Gründen muss der figurirte Styl aus den Kirchen verbannt werden, weil der Wiederhall und Nachhall der Kirchen ein Echo bildet, und daher Kirchen sich für schnelle Tonfolgen und Tonfiguren eben so wenig, als für ein schnelles Tempo eignen.

Im frühern Mittelalter begleitete man eine Kirchenmelodie gewöhnlich zweistimmig, mit Terzen, Sexten, Quarten oder Quinten; im späteren Mittelalter schon mit reinen Dreiklängen und selbst mit Vorhaltaccorden; im sechszehnten Jahrhundert schon vier- und fünfstimmig; im siebzehnten Jahrhundert kamen die Septimenaccorde hinzu, und heutzutage wendet man alle nur möglichen Accorde und Ausweichungen, nebst allen Künsten des doppelten Contrapunktes, der üppigsten Instrumentation, so wie ganze Instrumentalsätze mit brillanten Bravourarien und opernartigen Chören mit an.

Wo die Worte in feierlicher Weise einen frommen

Dank gegen Gott, für dessen Güte und Liebe ausdrücken, erfolgt oft eine plötzliche unmotivirte Wendung des Tempo, des Tactes, des Metrums oder der Instrumentirung, als ob das in den Worten des Gesanges liegende Gefühl des Dankes und der Verehrung sich in Zorn über die Gottheit, oder in soldatischen Siegesjubel aufgelöst hätte, oder als ob ein kindischer Te Deum Laudamus-Jubel wegen Erhörung der Bitte eintreten müsste. Aber der Te Deum Laudamus-Jubel der Violinen, Trompeten und Pauken passt nicht in die Kirche, sondern nur auf das Schlachtfeld als Siegesgeschrei, eben so wie überhaupt ein lebhaftes Tempo, eben so wenig als die Kunststückchen der Fuge und die rauschende Instrumentalmusik in die Kirche passen. Ein von Musik begleitetes Gebet zu Gott passt in der Kirche nur, wenn solches einen ernsten, feierlichen und würdigen melodischen Ausdruck ohne alle Manieren und Rouladen hat, und sich die Melodie mit den Worten des Gesanges vollkommen vereinigt und verschmilzt. Diess ist die eigentliche und wahre Reinheit der Tonkunst im Kirchenstyl.

Der Styl ist derjenige Charakter eines Werkes, welcher sich bis in die kleinsten Bestandtheile desselben kund giebt, an diesen Einzelheiten aber nicht demonstrirt, sondern nur in der Totalität des Ganzen empfunden und aufgefasst werden kann.

In der Musik sind z. B. der Kirchen- und der Opernstyl, bei gleichem Tempo, Tactmaass und gleicher Tonart, demohnerachtet gänzlich verschieden.

Der Kirchenstyl muss aber eine eben so freie und ungebundene Schreibart haben, wie der Opernstyl, damit dem Componisten alle und jede melodischen musikalischen Ausdrucksmittel frei und ungehindert durch pedantische Schulregeln zu Gebote stehen, und von ihm nach seiner Wahl angewendet werden können.

Der Charakter der alten Kirchenmelodien, oder vielmehr deren charakteristische Verschiedenheit, entstehet einzig und allein durch die Verschiedenheit der sogenannten alten Kirchentonarten, nämlich durch die in jeder dieser Tonarten veränderte Lage der beiden halben Töne, weil diese die Modulation als modulirende Töne bestimmen, so lange man nicht, der Tonart zuwider, gewaltsam und unmotivirt in andere der Tonart fremde Intervalle ausweicht.

Der verschiedene Charakter eines Liedes in der lydischen, phrygischen, dorischen oder hypolydischen Weise oder Tonart, rührt ebenfalls hauptsächlich von der veränderten Lage der halben Töne her; übrigens ist die lydische Tonart unser Dur, die hypolydische unser Moll.

Aus der Beobachtung der Natur haben schon längst die grössten Meister in den schönen Künsten sich die Regel gezogen, dass wenige und einfache Zeichen, wenn solche mit Weisheit gewählt werden, einen kräftigeren Ausdruck haben und eine stärkere Wirkung hervorbringen, als die verschwenderische Häufung zwecklos gewählter Zeichen. Beherzigten die Componisten der Kirchenmusik das Gewicht dieser so einfachen Wahrheit, so

würden sie, indem sie sich vermöge ihres eigenen religiösen Gefühles zu Gott wenden, den wahren einfachen, erhabenen Kirchenstyl gleichsam von selbst finden, und vermöge ihrer eigenen religiösen Erhebung, auch zugleich die Kirchengemeinde mit erheben.

Diejenigen Componisten hingegen, welche glauben, dass religiöse Empfindungen nur durch den sogenannten strengen Kirchenstyl, nämlich durch die Schreibart im doppelten Contrapunkte, in den sogenannten Kirchentonarten, verbunden mit der Kunst der Fuge und des Kanons, ausgedrückt werden könnten, werden das religiöse Gefühl der Gemeinde weder erwecken noch festhalten können.

Der grösste Theil der modernen Kirchenmusik ist eher alles andere als religiöse Musik, und wäre es eben kein Schaden, sondern vielleicht ein wahres Glück, wenn ein zweiter Papst Marcellus in Italien die jetzige Kirchenmusik abermals verbieten wollte, um dieselbe endlich auf richtigen Weg zu führen.

Von vielen musikalischen Schriftstellern wird der Verfall der Kirchenmusik dem Verfall der sogenannten griechischen oder antiken Tonarten zugeschrieben, weil solche höchst sonderbarerweise glauben, man könne religiöse Gefühle nur in diesen Tonarten ausdrücken; wäre dem aber auch wirklich so, wie es aber glücklicherweise nicht der Fall ist, nun so sind diese Herren ja durch nichts verhindert, sondern bleibt es ihnen ja ganz unbenommen, vorzugsweise in diesen Tonarten, sowohl

authentisch als plagal zu componiren! Uebrigens sind ja unsere Dur- und Moll-Tonarten zwei dieser so hoch gepriesenen antiken Tonarten!

Ein wahrer Kirchen-Componist muss aber selbst im eigenen Gemüth von den religiösen Empfindungen durchdrungen sein, welche er bei anderen Menschen erwecken, oder womit er eine ganze Gemeinde durchdringen will, und zugleich die Fähigkeit besitzen, solche melodisch musikalisch richtig auszudrücken; denn das Profane oder Heilige eines Gesanges liegt nicht in der Form, sondern nur in dem melodischen Ausdruck desselben und erfordert ganz andere melodische, metrische und rhythmische Accente, als sonstiger Gesang. Alle Vocalmusik für die Kirche, gleichviel ob mit oder ohne Begleitung, soll religiöse Empfindungen des Menschen ausdrücken und durch die Worte melodisch aussprechen; eben so ernst und religiös wie die Worte, muss daher auch die Melodie fortschreiten. Die Orgel und die anderen Instrumente sollen, um zweckmässig zu wirken, in der Kirche den Gesang nur unterstützen, heben und tragen, nicht aber durch Hervortreten solchen stören oder verdecken.

Der ächte, wahre Kirchenstyl ist ernst, feierlich, erhaben, mit abgemessenem Tempo, Metrum und abgemessener charakteristischer Bewegung und Rhythmus; derselbe hat eine klare, allgemein fassliche Melodie, nicht aber einen verzierten, ausgeschmückten sogenannten *Cantus firmus*, sondern einen mehr getragenen, festbe-

stimmten, einfachen, melodiösen Gesang, wodurch sich solcher schon von selbst, vom sogenannten galanten oder Theaterstyl sattem unterscheidet. Ob die Schreibart die sogenannte gebundene oder ungebundene ist, trägt hierzu gar nichts bei, denn man kann eine strenge Fuge, ohne alle Würde, mit einer ganz unkirchlichen Bewegung schreiben, so wie auch wieder im Gegensatz im ganz freien, ungebundensten Styl, mit dem höchsten und erhabensten religiösen Ausdrücke componiren.

Die Kirchenmusik, welche überhaupt niemals dramatisch sein darf, gehört eigentlich gar nicht in das Gebiet des Schönen, sondern in das Gebiet des religiösen Gefühls, des Erhabenen der menschlichen Empfindungen.

Jeder Componist, der wahrhaft religiöses Gefühl besitzt, kann, ohne den Palestrina-Styl nachzuahmen oder auch nur zu kennen, ganz dasselbe erreichen, was Palestrina erreichte, wenn er die in seinem Tief-Innersten wurzelnde religiöse Empfindung in ernster, feierlicher, schöner Melodie, auf eine edle, würdige, erhabene Art und Weise ausdrückt; denn das Hohe und Heilige wohnt in der Tiefe der menschlichen Brust, und die Mittel es zu erwecken und auszusprechen, sind einfach und natürlich, wie Alles in der Natur, aber die rechten Mittel dazu muss man freilich ergreifen.

Um eine wahrhaft gute oder schöne Kirchenmusik zu schreiben oder schreiben zu können, muss der Componist daher noch andere Mittel besitzen, als die blosse

Kenntniß der ohnehin falschen Regeln des sogenannten reinen Satzes, oder der oft ganz widersinnigen Regeln des doppelten Contrapunktes, wie solche in den Harmonielehren aufgestellt sind. Diese vielgepriesenen Regeln fesseln aber den Geist (der gefesselte Fuss ist aber zum Gehen, der gefesselte Geist zum Schaffen untauglich), vertrocknen die Phantasie, ersticken die melodische Empfindung, stumpfen mehr und mehr alles feinere musikalische Gefühl ab und tödten zuletzt den eigentlichen Geist der Tonsprache, nämlich den melodisch-charakteristischen Ausdruck, mithin auch den melodischen Ausdruck der religiösen Gefühle, von welchen aber gerade der Componist für die Kirche ganz durchdrungen und erfüllt sein muss.

Ist ein Kirchencomponist aber wirklich damit erfüllt, so wird er für seine Compositionen das rechte Tempo und Tactmaass, die passende charakteristische Bewegung, die richtigen metrischen, melodischen, rhythmischen, ausdrucksvollen Accente, die passenden Modulationen gleichsam von selbst finden, und dadurch zugleich den höheren Wohlklang des Ganzen, die rhythmische Harmonie des Ganzen erreichen. Einfache, edle, grandiose, erhabene Melodien werden sich in seinem Inneren erzeugen, sich ihm gleichsam offenbaren und aus seinem Gemüthe auch in das Gemüth der Zuhörer überströmen. Auf solche Weise wird er wahre ächte Kirchenmusik für alle Menschen und für alle Zeiten componiren, denn solche Compositionen sind weder von

der Zeit, noch der Form, noch der Mode abhängig.

MUSIK DER ALTEN GRIECHEN.

Hierüber herrschen in unseren gelehrten Theorien der Musik, sonstigen musikalischen Lehrbüchern und auch in der sonstigen sogenannten gelehrten Welt, die allerverschiedensten und oft auch sonderbarsten Ansichten und Meinungen.

Die Quelle aller Musik ist der menschliche Naturgesang, denn alle Instrumente sind ursprünglich nur Nachahmungen der menschlichen Stimme, und eben daher sind alle Forschungen darüber, wie die Musik entstanden sei, und wie sich solche über den Erdball verbreitet habe, eigentlich ganz überflüssig, jedenfalls aber sehr nutzlos, weil ohne Frucht.

Nicht allein in der früheren Zeit, so weit als unsere geschichtlichen Forschungen reichen, sondern auch schon vorher war Musik vorhanden, wie auch schon die Bibel im ersten Buch Mose bei der Geschichte der Patriarchen erzählt, und auch schon vom Dasein musikalischer Instrumente spricht; David, welcher ein geschickter Musiker gewesen sein soll, spielte die Harfe und sang zum Lobe des Herrn; Priester bliesen die Posaune vor der Bundeslade.

Moses und Pythagoras (letzterer der angebliche Erfinder des Monochords) holten sich ihre musikalischen

und sonstigen Kenntnisse bei den ägyptischen Priestern. Aber schon in den Grabmälern der Könige von Theben sind häufig Menschen abgebildet, welche musikalische Instrumente spielen. Sowohl in diesen als auch bei anderen ägyptischen Denkmälern sieht man dreieckige und halbrunde Harfen mit mehr oder weniger Saiten, und selbst mit vier und zwanzig Saiten bespannt, die Leier oder Lyra mit drei und auch mit vier Saiten bespannt; ferner Guitarren ähnliche Instrumente mit Hälsen, und vier verschiedene Blasinstrumente, nämlich gerade, gebogene, Querflöten, Trompeten; so wie auch Trommel und Becken ähnliche Instrumente; also Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Beweis genug, dass schon lange vor der griechischen Zeit Instrumentalmusik vorhanden war.

Von der Musik dieser alten Völker wissen wir nichts Näheres, von der Musik der alten Griechen aber auch nicht viel mehr; denn das einzige Gewisse, was wir darüber wissen, ist, dass wir eben nicht im Stande sind uns eine deutliche Idee von der Art und Weise zu machen, wie solche die Musik ausübten, daher weder deren musikalischen Vortrag, noch deren Behandlung der Musik als schöne Kunst kennen.

Das griechische Alterthum besass die belebende Kraft des öffentlichen Lebens, wodurch ein Zusammenwirken aller Kräfte nach allgemein verstandenen idealen Punkten, unbeschadet der Originalität des Einzelnen, stattfand. Von der Natur in einem hohen Grade begünstigt,

hatten sie Urbilder für alle schöne Künste aufgestellt, ohne von schulgerechten Theorien etwas zu wissen, und wurden von dem schöpferischen Feuer der Begeisterung hinreichend erleuchtet, um Kunstwerke zu schaffen; denn so wie in dem Völkerleben, so ist auch in Kunst und Wissenschaft das nationale Gefühl des öffentlichen Lebens die Bedingung alles gesunden und frischen Gedeihens derselben; und diess war der Fall in Griechenland.

Die alten Griechen kannten und übten alle die schönen Künste und wendeten sie sogar zu scenischen Darstellungen an; denn sie hatten Tänze, Chöre, Schauspiele mit und ohne Musik, Wettgesänge und theatralische Musik. Es wimmelte bei ihnen von Schauspielern, Musikern, Sängern und Sängerinnen. Unter Julius Caesar sollen in Rom allein zwölftausend Sänger, Sängerinnen, Musiker und Spielleute, grösstentheils aus Griechenland stammend, vorhanden gewesen sein; und unter allen diesen sollte, wie man gewöhnlich annimmt, kein einziger gewesen sein, der mehrstimmigen Gesang gekannt oder auch nur bei irgend einer Gelegenheit, wenn auch nur selbst zum Scherz versucht haben? Diess wäre denn doch in der That höchst unwahrscheinlich und ist eben deshalb ganz unglaublich, wie es auch Jeder finden wird, der geist und mancherlei Menschen beobachtet hat, statt in der Studirstube ewig zu verharren und seine Einsichten nur aus Folianten schöpfen zu wollen.

Dass die alten Griechen ein sehr civilisirtes Volk und in allen Künsten und manchen Wissenschaften sehr weit

gekommen waren, ist eine allgemein anerkannte Thatsache; demgemäss muss man schon mit vollem Grunde annehmen, dass auch die Musik als eine schöne Kunst bei ihnen schon sehr ausgebildet gewesen sein muss. Aber selbst angenommen, dass die Instrumentalmusik bei den Griechen wegen Unvollkommenheit der bei ihnen üblichen Instrumente noch in ihrer Kindheit gewesen sei, so muss es doch unter einem solchen gebildeten Volke und bei dessen sonstigem natürlichen Gefühle für schöne Kunst, sicherlich auch Leute gegeben haben, welche Talent für Musik, Sinn und Gefühl für schöne Melodie und auch zugleich Stimme gehabt haben. Diese oder Einige davon werden auch schon damals als ausgezeichnete Sänger oder Sängerinnen gefallen haben und zweifelsohne sehr wohl begriffen haben, was melodische Musik und was keine solche sei, und auch sehr bald gefunden haben, wie hübsch ein melodisches Duett, und wie leicht ein solches zu singen sei! Jeder gute Sänger und jeder gute Lyraspieler wird auch schon damals frei modulirt und dabei nothwendigerweise gefunden und entdeckt haben, dass Terzen, Sexten, Dreiklänge und auch noch manche andere Töne einen angenehmen Zusammenklang haben, wie diess auch noch jetzt, wenigstens bei uns in Europa, ganz schlichte, einfache Leute entdecken und diese Entdeckung auch benutzen.

Wer die südlichen Länder Europas, wie z. B. Italien, Spanien, Frankreich, auch nur theilweise mit einiger Aufmerksamkeit durchreist hat, hat bemerkt, dass, wenn

Volkslieder von Landleuten, Hirten, Handwerksburschen und andern dergleichen schlichten Naturmenschen in freier Luft im Chorus gesungen werden, Terzen, Sexten, Octaven, und zuweilen sogar ein Dreiklang mit, ihre Erscheinung machen, und zwar ganz kunstlos, aber dennoch naturgemäss richtig mit vorgetragen werden. Dass in Griechenland Aehnliches oder das Gleiche auch schon von Naturmenschen, geschweige denn von geübten Sängern geschehen sein wird, steht doch wohl nicht zu bezweifeln. Wie höchst sonderbar ist daher die Behauptung und der dadurch in der gelehrten Welt ziemlich verbreitete Glaube, die Griechen hätten keine sogenannte Harmonie, nämlich keine mehrstimmige Musik gebraucht, noch gekannt; es würde diess kaum zu begreifen sein, wenn es nicht ähnliche Behauptungen auch in andern Fächern der Kunst und Wissenschaft gäbe.

Dass die Griechen unsere Durscala mit deren sechs Varianten, folglich auch unsere Moll-Tonarten gehabt haben, wird allgemein zugegeben; viele behaupten, sie hätten auch unsere chromatische Scala und auch eine enharmonische Scala von Viertelstönen gehabt und im Gesange ausgeübt; wäre diess wahr, so müssten die Griechen in der Ausbildung des Gesanges und der Melodie überhaupt, unstreitig viel weiter als wir gewesen sein, denn sie hatten weit mehr Tonleitern und folglich eine weit ausgebildete Tonsprache, als es die unsrige bis jetzt ist; von den vermehrten melodischen Ausdrucksmitteln gar nicht zu sprechen.

Dass der Grieche Pythagoras Sinn für Musik gehabt hat, beweist wenigstens dessen Theilung der Octave in zwei gleiche Hälften, Tetrachorde genannt, aus welchen die Franzosen ihre *Regle de l'Octave* ableiten.

In den meisten musikalischen Theorien wird aber angenommen, die Griechen hätten nur zwölf Tonarten gehabt, nämlich unsere Dur-Tonleiter mit deren ersten fünf Varianten, welche authentisch und plagal angewendet, zusammen diese zwölf Tonarten gäben. Diess nun sind diejenigen Tonarten, welche man Kirchentonarten nennt, oder auch unter der Benennung antike Tonarten versteht.

Die erste Lyra der Griechen hatte, so viel wir wissen oder glauben, nur vier Saiten, hätte solche aber auch nur eine einzige Saite gehabt, so hatten mit dieser die Griechen schon alle Töne, die wir haben, und noch viel mehr Töne, als wir bis jetzt in unser Musiksistem mit aufgenommen haben. Die griechischen Sänger Orpheus, Apollo, Amphion, Thales, Peon und Andere mehr, werden aber zweifelsohne die Wirkung aller dieser Töne mindestens eben so gut als wir gekannt und auch benutzt haben!

NATURGESANG, MELODIE, HARMONIE.

Naturgesang ist der Ausdruck der Fröhlichkeit des inneren Wohlbehagens, der inneren Glückseligkeit des Menschen, oder auch der Ausdruck der Trauer und des

religiösen Gefühles. Mit dem Liede begrüsst die Mutter das neugeborne Kind, mit dem Liede singt sie es in den Schlaf und mit dem Liede senkt man den Greis in die Gruft hinab.

Der fühlende Mensch kann seine Empfindungen nur auf dreierlei Art und Weise ausdrücken. Nämlich für das Auge durch die Mimik, begleitet von Gesten oder Geberdenspiel. Für das Ohr durch articulirte Sprachlaute, welche zu einer verständlichen Sprache werden, und durch melodisch modulirte, accentuirte, musikalische Töne. Diese letztere Art des Ausdrucks menschlicher Empfindungen wirkt am schnellsten und eindringlichsten durch das Ohr und auch zugleich durch die andern Nerven unseres Körpers auf unser Gehör und Gefühl ein, und übertrifft diese so rasche und eindringliche Wirkung um Vieles den Ausdruck und den Eindruck der Pantomime und der Sprache.

Hieraus erklärt sich denn auch die grosse Macht und ergreifende Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüth und der unwiderstehliche Zauber belebter musikalischer Töne, die man als Ausdruck der Empfindung einer fühlenden menschlichen Seele, mit der man gleichsam sympathisirt, in sich aufnimmt und mit empfindet. Diesen Zauber der Musik übt aber eigentlich nur die Melodie aus, und der Ausspruch, „dass eine wahrhaft schöne Melodie gleichsam bis in das innerste Mark der Seele eindringe,“ ist schon alt und auch schon in älterer Zeit sogar von strengen Contrapunktisten und Verehrern des

strengen Satzes eingestanden, und auch Rousseau sagt, dass die sogenannte Harmonie eigentlich nur die Melodie unterstütze und ihr Nachdruck gebe. Ein einziger stark accentuirter modularer Ton des Menschen und auch vieler Thiere, dringt oft ergreifender und tiefer auf uns ein und schildert uns in einem einzigen Augenblicke die vorherrschende Empfindung, auf weit schnellere und charakteristischere Weise, als es die wohlgeordnetste, eindringlichste Wortschilderung der Sprache zu thun vermöchte; Beweis genug für die Kraft und die Wahrheit des Ausdruckes durch die Tonsprache.

Den eigentlichen wahren melodischen Gesang hat nur die menschliche Stimme, weil nur im menschlichen Munde der Ton jede nur mögliche Modification, jede nur mögliche Modulation der Stimme annehmen und dadurch folglich jeden nur möglichen leidenschaftlichen Affect ausdrücken und abstimmen kann; hierin eben liegt der Unterschied zwischen dem Gesange des Menschen und der Vögel.

So wie die Facultät des Sprachlautes dem Menschen schon mit angeboren ist, eben so ist ihm und auch manchen Thieren, z. B. den Singvögeln, der melodische Accent und einfache melodische Gesang schon mit angeboren. Einfache, natürliche, melodische Tonfolgen kann auch der roheste Naturmensch hervorbringen, aber erst durch Ausbildung wird diese Fähigkeit zu einer Kunst. Melodischer Gesang ist daher schon von Natur aus selbstständig und bedarf keiner sogenannten Harmonie zu seiner Unterstützung, wie diess denn auch sehr viele kleinere

und grössere Volkslieder, Volksgesänge und Tanzmelodien beweisen, die sich bei rohen und bei gebildeteren Völkern vorfinden und welche von einzelnen Personen, oder auch im Chor, unisono vorgetragen werden und vollkommen selbstständig sind und bleiben.

Naturgesang besteht aus einer Reihe leicht dahin fließender melodischen Tonfolgen, welche gewöhnlich nur aus den Intervallen einer Tonart und allenfalls der mit ihr zunächst verwandten Tonart, wie z. B. C-Dur mit G-Dur bestehen, weil solche Tonfolgen die natürlichsten, leichtesten und fasslichsten sind. Der Naturmensch drückt seine Empfindungen nur in solchen leicht dahin fließenden, fasslichen und auch gefälligen melodischen Folgen aus und erfindet solche mit Leichtigkeit, denn ein solcher Gesang ist eine Naturäusserung des Menschen, nicht aber eine schwer zu erlernende Kunst, denn solche Melodien sind erfunden worden, bevor man noch an eine Definition der Tonleiter, des Tactes und des Rhythmus dachte. Lange bevor ein musikalisches Instrument erfunden wurde, oder man auch nur an ein solches dachte, wohnte schon der Gesang in der Brust des lebenslustigen frohen Kindes und auch des erwachsenen Menschen und wurde von beiden ausgeübt, denn alle Instrumentalmusik ist nur Nachahmung des menschlichen Gesanges, welche jedoch immer noch sehr unvollkommen bleibt. Je vollkommener aber ein Virtuos sein Instrument beherrscht, um so mehr wird er auf demselben ausdrücken können, und desto näher wird er in seinem Vortrage dem Ausdrücke einer schönen

menschlichen Stimme kommen, welche immer das Ideal für alle Instrumente bleiben wird. Auch die vollkommensten Instrumente sind doch nur Nachahmung der menschlichen Stimme, aber versehen mit grösserem Stimmumfang und grösseren mechanischen Hilfsmitteln für die gesteigerte Möglichkeit der leichteren Ausübung aller, auch der schwierigsten Tonverhältnisse in jedem, auch dem allerschnellsten Tempo.

Ein einzelner musikalischer Ton an und für sich, ohne Beziehung auf andere Töne, ist gänzlich relativ und unbestimmt, hat nichts Charakteristisches und bezeichnet nicht einmal eine Tonart. Zwei, drei oder mehrere sich einander folgende verschiedene Töne stehen schon in einer gewissen Beziehung zu einander und wenn nicht in einer melodischen, doch in der von deren Zeitfolge, Höhe oder Tiefe, oder Entfernung von einander; hängen solche aber melodisch mit einander zusammen, so hört man einen musikalischen Gedanken, eine musikalische Phrase oder ein Bruchstück von einer Melodie. Zwei, drei oder mehrere zugleich zusammenerklingende Töne (gewöhnlich Accord genannt) ohne Beziehung auf vorhergegangene oder darauf folgende Töne sind ebenfalls relativ und unbestimmt und setzen noch keine Tonart fest, denn um eine Tonart dem Ohr und dem Gefühl einzuprägen, müssen sich schon mehrere Accorde in Verbindung mit einer melodisch zusammenhängenden Tonfolge auf einander folgen, welche dann Bruchstücke mehrstimmiger Melodien sind. Sogenannte gebrochene Harmonie ist weiter nichts

als eine durch grössere Tonstufen fortschreitende Melodie.

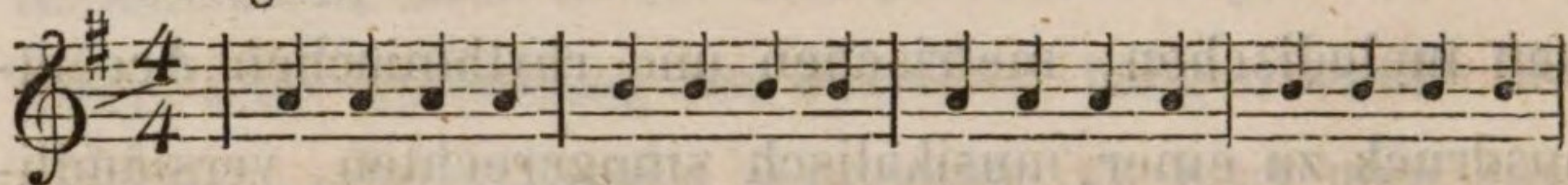
Die Elemente aller Melodie sind die zwölf Töne unserer chromatischen Scala oder zwölf Grundtöne unserer zwölf Dur-Tonarten. Diese Töne müssen aber bei deren Gebrauch eine zusammenhängende, accentuirte melodische Tonfolge bilden, wenn solche den Namen einer Melodie verdienen und zur Tonsprache werden sollen, denn die Kunst in Tönen allgemein verständlich zu sprechen, ist eben im eigentlichen Sinn des Wortes die Tonsprache. Melodie, gleichviel ob in Reihfolge einzelner Töne oder in mehreren zusammenklingenden Reihenfolgen von Tönen, wird aber erst in Verbindung mit Tact, Tempo, Metrum, charakteristischer Bewegung und rhythmischem Periodenbau und dem mannichfaltig verschiedenen melodischen, metrischen und rhythmischen Accentausdruck zu einer musikalisch sinngerechten, verständlichen Tonsprache oder vielmehr zur Tondichtkunst. Jede wirkliche Melodie drückt irgend eine Empfindung aus, und nur logisch richtig ausgedrückte Melodie vermag einer Composition einen verständlichen, musikalischen Sinn zu verleihen, denn auch die Melodie hat ihre Logik eben so gut wie die Wortsprache, sie besteht in der Folgerichtigkeit der Beziehungen der Töne unter sich und auf einander. Eine musikalische Composition kann nur durch die darin herrschende Melodie Sinn, Charakter und Bedeutung erhalten, und eben deshalb muss die Melodie hervorstechen, gleichviel welcher Stimme, welchem

Instrumente solche zugetheilt ist. Sie muss zusammenhängend, wohl verbunden, gehörig accentuirt, abgestuft, variirt sein und in Verbindung mit Tempo, Tact, Metrum, charakteristischer und rhythmischer Bewegung eine melodisch modulatorische, richtige Fortschreitung haben, um eine oder mehrerlei wechselnde Empfindungen oder charakteristisch leidenschaftliche Gefühle eben so richtig und wahr durch Töne ausdrücken zu können, wie diess die Sprache durch Worte kann.

Nur durch solche Melodien wird ein musikalischer Satz dem Zuhörer klar, fasslich, verständlich; befriedigt ihn, gefällt ihm und fesselt ihn.

Folgendes kleine Beispiel wird das Gesagte versinnlichen.

Allegro.



Diese beiden melodischen Phrasen hingegen haben nebst Tempo, Tactmaas, Metrum auch charakteristische stark accentuirte Bewegung, bilden einen rhythmischen Einschnitt, verleihen rhythmisches Gefühl, haben einen musikalischen Sinn und auch verständlichen melodischen Ausdruck, von welchem Allen Jedes für sich und doch auch zugleich zum Gesamtausdruck wirkt.

In dieser Beziehung ist der Unterschied zwischen einem Vocal- und einem Instrumentalsatze nur der, dass im ersten Falle die Worte den charakteristischen Ausdruck erhöhen, indem sie die Empfindung näher bestimmen und aussprechen, wobei die menschliche Stimme so mannichfaltig reicher, als durch die Wortsprache modulirt, modificirt und accentuirt, und dass der Sänger, wenn er durch die Worte seine eignen Empfindungen mit ausspricht, er seine Seele gleichsam mit ausspricht, wodurch aber eben die Musik zu einer so ausdrucksvollen Tonsprache oder, man könnte sagen, Tonempfindungssprache wird.

Melodie ist der Ausdruck menschlicher Gefühle und Empfindungen in Tönen und daher die Seele aller Musik; sie allein dringt zum Herzen, während bloss sogenannte Harmonie doch nur Ohrenkitzel oder Ohrenschwelgerei ist und bleibt. Ebendeshalb ist die Melodie an und für sich vollkommen selbstständig und kann der Begleitung der sogenannten Harmonie entbehren, nicht aber diese der Melodie, denn ohne Verbindung mit der Melodie wird solche zum nichtssagenden Klingklang!

Der melodische Reichthum einstimmiger Musik ist unermesslich, auch hat einstimmige Melodie die sogenannten vier Hauptcadenzen des mehrstimmigen Satzes, nämlich das subsemitonium modi in die Octave des Grundtones, den halben Leitton in die Terz, die None in die Octave oder die Secunde in den Grundton und den Sprung der Quinte in die Tonica oder in die Oberquarte als Octave des Grundtones; ausserdem aber noch eine gar nicht zu bestimmende Menge von sogenannten halben Cadenzen und endlich noch alle die möglichen Trugcadenzen oder Inganni. Ferner kann einstimmige Melodie durch ihre Fortschreitung zu grösseren Tonstufen, nämlich durch sogenannte gebrochene Accorde jede Modulation, selbst alle enharmonischen Ausweichungen hervorbringen, von welchen man glaubt, nur im mehrstimmigen Satze käme solche vor. Ein einziges Beispiel von zwei Accorden reicht schon hin, um zu zeigen, wie unendlich viel reicher und reichhaltiger einstimmige Melodie als die sogenannte Harmonie ist.

Bei dem Fortschreiten der Harmonie zur vollkommenen Cadenz erfordert der Septimenaccord den darauf unmittelbar folgenden tonischen Dreiklang und lässt sich dessen Erscheinen nur durch sogenannte melodische zufällige Zwischentöne, Nebennoten, Vorhalte u. s. w., welche aber nach der Lehre des reinen Satzes unzulässig sind und also nur per Lizenz erscheinen, verzögern. Zwischen diese beiden Accorde, den Septimenaccord und den darauf folgen sollenden tonischen Dreiklang, kann

die Melodie hingegen, eine unendliche Menge vielfach verschiedener melodischer Phrasen, Perioden, ja ganze Sätze einschalten oder anbringen, und dadurch beide Accorde in die mannichfaltigsten und schönsten Beziehungen zu einander bringen; solche gleichsam erst zu diesen Relationen befähigen, während die Beziehung dieser beiden Accorde in der sogenannten Harmonie höchst einseitig und nur positiv ist.

Eine nur mittelmässige Melodie lässt sich in deren Ausdruck klarer und verständlicher machen, durch eine passende Wahl von Tactart, Tempo, verbesserte melodische, metrische und rhythmische Accente und daraus hervorgehende Bewegung; aber die an sich schönste Melodie oder Tonfolge wird ohne die gehörige Verbindung mit diesen sechs Elementen der Musik nichtssagend und ausdruckslos. In Verbindung mit diesen sechs Elementen ist Melodie der zarteste, aber auch der einzige sichere Leitfaden in der Musik; dem ohnerachtet hat man sie bis jetzt in den musikalischen Lehrbüchern für das unbestimmteste und am wenigsten erklärbare in der Musik gehalten!

Keine melodische Fortschreitung taugt etwas, wenn sie nicht natürlich ist, das heisst, wenn sie nicht der vorherrschenden melodischen Empfindung und dem melodischen Zusammenhange gemäss ist; eben deshalb muss im mehrstimmigen Satze jede sogenannte Dissonanz, Vorhalt, Wechselnote, durchgehende, zufällige Note, oder wie sonst die Harmonielehren die melodischen Noten betiteln, sich

in der Melodie auflösen oder fortschreiten, auf welche das Ohr solche bezieht, wenn diese Melodie gut und fliegend bleiben soll, denn nur auf diese Weise bleibt die melodische Fortschreitung dem Ohre klar und fasslich und nur hieraus ergeben sich die Regeln für eine richtige und gute melodische Fortschreitung; nicht aber ist es möglich, aus sogenannten Accorden, Bruchstücken mehrstimmiger Melodie, welche aus dem Zusammenhange mit dem Ganzen gerissen sind, natur- und vernunftgemässe Regeln für die musikalische Fortschreitung der Töne zu entwickeln.

Dass Melodie nicht allein selbstständig, sondern auch primitiv ist, beweist selbst die Lehre vom reinen Satze; denn zu jedem Contrapunkt, der gesetzt werden soll, muss ja vorher eine Melodie geschaffen werden, gegen die man contrapunktiren kann; hinreichender Beweis der Erstgeburt der Melodie!

Alle Melodie entspringt aus dem menschlichen Gesange, und alle Instrumentalmusik ist nur Nachahmung desselben, daher ist und bleibt die Melodie die Hauptsache der Musik, so gern auch die Harmonielehrer solche zur Nebensache machen, und sie der sogenannten Harmonie nachstellen möchten. Unter allen schönen Künsten hat der Gesang bei weitem die grösste Macht, uns zu ergreifen und zu rühren. Schwierigkeiten des Vortrages, Künsteleien des Gesanges, kann jedes Instrument leichter als die menschliche Stimme überwinden, aber Worte mit der Melodie vereinigen, mit menschlichem

Ausdruck singen und den Klang der Stimme wie der Mensch moduliren, kann kein Instrument. Instrumentalcompositionen sind daher viel leichter zu componiren als Vocalcompositionen, weil solche weit weniger Rücksichten erfordern und deren Vortrag weit mehr technische Hülfsmittel gewähret.

Melodie ist eine Reihenfolge wechselnder Töne von verschiedener Höhe, Tiefe und Zeitdauer; ohne diesen charakteristischen Wechsel gäbe es keine Melodie, sondern nur eine Zeitfolge gleicher Töne, wie uns solche eine Glocke oder Pauke hören lässt. Die Melodien der Singvögel sind daher wirklicher Gesang, weil solche ihre Empfindungen durch wechselnde Töne ausdrücken, und ist deren Gesang Naturgesang, eben so wie derjenige des Menschen.

Zeitmaass, Tactmaass, Metrum und Rhythmus allein erschaffen noch keine Melodie, sondern verleihen derselben nur Leben, Ausdruck, Charakter und Verständlichkeit für unser Ohr und für unser musikalisches Gefühl.

Gesang ist so alt wie das Menschengeschlecht, denn er findet sich schon bei dem Kinde als Bestreben, seine Gefühle und seine Empfindungen auszudrücken und Andern mitzutheilen. Streng genommen ist jeder Gesang, der bei den Zuhörern keine Mitempfindung erweckt, eigentlich keine Musik, sondern nur musikalischer Klang, denn Musik ist weder eine blosse sinnliche Ohrenschwelgerei noch eine blosse arithmetisch musikalische Verstandesaufgabe oder Intervallencombination, wie solche auf

dem Notenpapiere erscheint, sondern Tonsprache, Ausdruckssprache menschlicher Empfindungen, welche durch Sprachlaute und Worte nicht würden so ausgedrückt werden können.

Bei dem Gesange als Tonsprache, als musikalischer Ausdruck innerer Gefühle, muss man unterscheiden den Inhalt und die Bedeutung der Worte, von dem musikalischen Vortrage der Melodie; erstere beziehen sich unmittelbar auf die Darstellung der menschlichen Empfindung, letzterer auf den melodischen Ausdruck der Stimme und des Vortrages, daher der Unterschied zwischen Naturgesang und kunstgerechtem Gesang. Letzterer erfordert eine durchgebildete, biegsame Stimme von ziemlichem Umfange, richtige Intonation, Fertigkeit im Vortrage und der melodischen Aussprache der Worte, musikalischen Sinn und Geschmack, kurz musikalische, vocale Uebung, erworbene Fertigkeit im Vortrage und richtige Beurtheilungskraft.

Aus einer in Beziehung auf Tonfolge nur mittelmässigen, aber sonst richtigen Melodie lässt sich, wie schon früher gesagt, durch Verbesserung des Metrums, der Fortschreitung der melodisch charakteristischen Bewegung und der rhythmischen Structur, durch die Gewinnung neuer Accente, eine bessere, oft sogar gute Melodie machen, weil hiervon vorzüglich die Klarheit und Wahrheit des melodischen Ausdrucks abhängt; denn eben hierin liegt der eigentliche Grund und das vermeintliche Geheimniss, warum die einfachen Melodien und

Gesänge alter Meister oft weit stärker und tiefer auf uns einwirken, als die rauschendste und brillianteste Vocalmusik so vieler modernen Componisten.

Die Melodie kann durch sogenannte gebrochene Accorde sogar von weit reicherm, sogenanntem harmonischen Effect, als die gewöhnliche sogenannte Harmonie sein, und jede Accordfolge kann, vermöge gebrochener Accorde, von einer einzigen Stimme mit derselben Fortschreitung dargestellt werden, und zwar mit einer schulgerechteren, weil sich dabei keine unrichtigen Fortschreitungen verdecken lassen, noch zu verdecken nöthig werden; die Fortschreitung wird dabei dem Ohre weit fasslicher, und bringt oft einen ungleich reicheren melodisch-harmonischen Effect hervor, als bei den gewöhnlichen unebrochenen Accordfolgen.

Eine Melodie mit drei- oder vierstimmiger Begleitung ist, wenn man diese Begleitung in gebrochene Accorde zerlegt und dann nur von einem Instrumente als Begleitung vortragen lässt, nicht mehr ein vier- oder fünfstimmiger Satz, sondern nur ein zweistimmiger Satz, klingt aber viel reicher als ein gewöhnliches Duo, oder zweistimmiger Satz.

Das Studium der Melodie schärft und bildet das musikalische Gefühl bis zur höchsten Feinheit aus, während das Studium der sogenannten Harmonie, wie solches gewöhnlich getrieben und gelehrt wird, selbst die schönsten und glücklichsten musikalischen Naturanlagen, so wie alles feinere musikalische Gefühl erstickt, wie diess

leider so oft schon der Fall gewesen und auch noch jetzt ist.

Jede Melodie muss mit dem lebendigsten Ausdruck der Gefühle zugleich die höchste musikalische Klarheit verbinden, um von dem Zuhörer richtig verstanden und mit Leichtigkeit aufgefasst werden zu können. Diese Aufgabe sollte jeder Componist zu lösen wissen, so wie diess alle guten Meister, z. B. Mozart, Gluck, Händel und alle guten Italiener, sehr wohl wussten, wie man es aus deren Werken ersieht; denn wenn das Ohr nicht mit Leichtigkeit jede melodische Fortschreitung, in jeder Stimme, unterscheiden und auffassen kann, so erscheint die Harmonie des Zusammenklanges dunkel, undeutlich, unfasslich oder gar verwirrt!

Verschieden vom einfachen Naturgesang ist der kunstreiche verzierte Gesang in der Musik, dessen Virtuosität aber nicht blos in der Kunstfertigkeit des Sängers besteht, denn ein mit Melismen und Coloraturen überhäufte oder überladene Gesang wird nichtssagend. Die Fertigkeit des Sängers wird zwar bewundert und glänzt in den Augen der Menge, indess klingt ein solcher Gesang auf einem Instrumente doch leichter und angenehmer, weil auf einem solchen viel weniger Anstrengung erforderlich ist, um solchen herauszubringen, und daher die Anstrengung weniger bemerklich ist als bei dem Sänger.

Was antwortete jener alte Meister einem berühmten Sänger, als ihn derselbe fragte, wie er es denn eigent-

lich machen müsse, um auch ihm zu gefallen und auch seinen Beifall zu erlangen?

Poche di Notule vi chiedo, ma che partano del cor!

Wenige einfache Töne nur verlange ich von dir, aber diese müssen aus deinem Herzen hervorquellen!

Ein musikalischer Naturalist, worunter ich übrigens nicht einen sogenannten Naturmenschen, z. B. einen Neuseeländer verstehe, kann ein höchst gebildeter Mensch sein, ohne von der Kunst des sogenannten reinen Satzes auch nur einige Kenntniss zu haben, sondern gerade in dieser Beziehung ganz Naturmensch geblieben sein. Wird nun ein solcher, wenn er seine Empfindung durch melodiose Töne ausdrückt, auch zugleich an die Fortschreitungsregeln der Harmonielehren denken? Schlagen zwei Nachtigallen, welche sich in einer schönen lauwar-men Frühlingsnacht aus einiger Entfernung antworten, etwa weniger schön, weil deren Gesang nicht im zweistimmigen doppelten Contrapunkt componirt ist?

Zu allen Zeiten hat es geniale Violinspieler gegeben, die zwar keinen Generalbass studirt hatten, wohl aber herrliche Melodien zu erfinden, folgerichtig aufzuschreiben und mit richtigem Ausdruck und Gefühl vorzutragen wussten, ohne dabei an irgend eine Versetzung derselben, in irgend eine Gattung des doppelten Contrapunktes, oder an die Fugenform zu denken, und gerade eben deshalb wurden deren Melodien so schön und ergreifend.

Harmonie. Der Gebrauch dieses Wortes in einem verkehrten, falschen Sinne, oder vielmehr der Missbrauch desselben in der Musik, ist ein höchst bedauernswerther Missgriff, welcher unendlichen Schaden gestiftet hat, indem er den eigentlichen wahren Begriff dieses Wortes in Bezug auf Musik als schöne Kunst, gänzlich verwirret und umgekehrt hat.

In allen von der Natur gebildeten organischen Körpern herrscht das, was das Wort Harmonie eigentlich ausdrücken soll, nämlich ein gewisses Verhältniss des Ebenmaasses und der Uebereinstimmung aller einzelnen Theile zu einem harmonischen Ganzen, wodurch selbst die verschiedenartigsten Elemente und Formen zu einem übereinstimmenden Ganzen vereinigt erscheinen, ohne dass wir gerade jedesmal die harmonischen Verhältnisse, welche einem solchen Ganzen zum Grunde liegen, mit Bestimmtheit anzugeben vermöchten.

So herrscht z. B. bei Thieren, Bäumen, Pflanzen, ein oft nicht genau zu bestimmendes, aber stets wechselndes Verhältniss zwischen deren verschiedenen Theilen, z. B. zwischen Kopf, Leib und Füßen; Stamm, Zweigen und Blättern; Stengel, Blüthen und Früchten, ohne dass die Verschiedenheit aller dieser Theile, deren Uebereinstimmung zu einem schönen Ganzen hinderte, weil bei allen wechselnden Formenverhältnissen der Naturkörper, sich alle deren Theile immer wieder zu einem übereinstimmenden Ganzen vereinigen und eben dadurch, und in

dieser Vereinigung, ein schönes harmonisches Ganze bilden.

Wenn wir daher bei der Anschauung und Prüfung eines Kunstwerkes fühlen und bemerken, dass weder in dessen einzelnen Theilen, noch in deren Zusammensetzung und Verbindung sich etwas Fremdartiges, Vereinzeltes, Regelloses, Verwirrtes oder gar Zweckwidriges oder Widersprechendes befindet, sondern im Gegentheil alle, auch selbst die kleinsten Bestandtheile desselben unter einander verglichen, ein gewisses ebenmässiges Verhältniss, nebst einer schönen, reichen, geregelten Mannichfaltigkeit und zweckmässigen Abwechselung haben, und deren Einzelheiten so wenig auffällig hervortreten, dass der Eindruck des Ganzen dadurch nicht gestört wird, sondern im Gegentheil sich Alles zu einem homogenen Ganzen vereinigt und gleichsam verschmilzt, so empfinden wir diese beziehungsvolle, wechselseitige Uebereinstimmung und Vereinigung zu einem Ganzen, welche eben dasjenige bildet und bewirkt, was man sonst allgemein unter dem Worte Harmonie versteht.

Wenn also die Bedeutung des Wortes Harmonie das ebenmässige Verhältniss und die übereinstimmende Beziehung aller Theile zu einem vollendeten Ganzen ist, so kann die Bedeutung dieses Wortes in der Musik, als einer schönen Kunst, auch nur die vollkommene ebenmässige Uebereinstimmung aller Theile und Verhältnisse einer musikalischen Composition bedeuten. Also eine glückliche harmonische Vereinigung von Tactmaass,

Tempo, charakteristischer Bewegung, richtig accentuirter melodischer Fortschreitung, gutem Metrum und schönem rhythmischen Periodenbau, und zwar eine solche, wodurch keins dieser Elemente das andere in seiner Wirkung hindert, sondern im Gegentheil sich alle gegenseitig unterstützen und zu dem Gesamtausdruck derjenigen Empfindung, welche der Componist ausdrücken will, vereinigen, und auch zugleich eine grosse Mannichfaltigkeit und Abwechselung darbieten, indem sie den höhern musikalischen Wohlklang, die rhythmische Harmonie des Ganzen hervorbringen.

Nur in diesem Sinne sollte das Wort Harmonie in musikalischer Hinsicht gebraucht werden, leider wird aber in unseren musikalischen Lehrbüchern und auch in der übrigen musikalischen Welt, Harmonie als etwas von der Melodie Verschiedenes, oder derselben Entgegengesetztes betrachtet, ja von Vielen sogar behauptet, Harmonie sei eher dagewesen als Melodie, alle Melodie sei erst aus der Harmonie entstanden und löse sich wieder in Harmonie auf, wenn man sie zergliederte, obschon bekannt genug ist, dass Zusammengesetztes, wie z. B. Accorde, aus einfachen Elementen besteht, und sich in diese wieder zerlegen lässt, nicht aber dass das Umgekehrte stattfinden kann; daher lässt sich wohl sogenannte Harmonie, nämlich mehrstimmige Melodie, in die einzelnen Melodien der zusammen verbundenen Stimmen zerlegen oder zergliedern, nicht aber einstimmige Melodie in mehrstimmige.

Wieder Andere behaupten, es liesse sich gar keine Melodie allein und an und für sich denken oder mit anhören, ohne zugleich die dazu gehörige Harmonie mit zu empfinden, während doch gerade solche Personen, wenn sie eine wahrhaft schöne Melodie begleiten sollen, gewöhnlich sehr arge Missgriffe in der Wahl ihrer harmonischen Begleitung machen, und zwar eben weil sie sich gar nicht in den Geist und Charakter einer solchen Melodie versetzen, die derselben analoge Empfindung nicht erhaschen können, sondern nur nach den Regeln der Generalbassschule verfahren und eben deshalb eine der Charakteristik der Melodie fremde, oder wohl gar entgegengesetzte Begleitung ergreifen; die melodische Harmonie einer mehrstimmigen Musik findet aber nur dann statt, wenn alle zusammen verbundenen Stimmen melodisch sinngerecht mit einander in Uebereinstimmung fortfließen.

In der neueren Zeit braucht man das Wort Harmonie, Harmoniemusik auch für mehrstimmige Musik, welche von blos blasenden Instrumenten, ohne den Zutritt von Saiteninstrumenten, aufgeführt wird, obschon eine blos von Saiteninstrumenten ausgeübte Musik, z. B. Quartettmusik, noch keinesweges dadurch zu einer Disharmonie wird, und corrumpirt dadurch den eigentlichen Sinn des Wortes Harmonie mehr und mehr.

Wenn auch im gewöhnlichen Leben, wie man zu sagen pflegt, der Name die Sache nicht ändert, so ist es doch in wissenschaftlicher Beziehung, und besonders bei

der Aufstellung von wissenschaftlichen Lehrsystemen, wesentlich nothwendig und höchst wichtig, gleich vom Anfang an, jeden Begriff nicht allein möglichst klar und vollständig zu entwickeln, sondern auch in Hinsicht der Benennung durch passende sinngerechte Worte möglichst bestimmt festzustellen. Wenn aber, wie leider in fast allen musikalischen Lehrbüchern geschieht, ganz verschiedene Dinge durch die gleiche Benennung bezeichnet, und dadurch mit einander verwechselt, oder ganz unpassende sinnverkehrende Benennungen dafür gewählt werden, so müssen die Begriffe des Schülers dunkel und schwankend bleiben, oder sich verwirren und verkehren, und sich dann auch auf eine solche Weise fortpflanzen, wie bisher geschehen ist.

Der ganz unpassende verkehrte Gebrauch, oder vielmehr Missbrauch des Wortes Harmonie, hat in der Musik denn auch zu den sonderbarsten und verkehrtesten Begriffen geführt; so z. B. wurden Melodie und Harmonie als zwei gänzlich verschiedene Dinge, ja sogar als Gegensätze aufgeführt, und es entstand der bekannte Streit, ob diese oder jene zuerst dagewesen sei, ob alle Melodie sich in Harmonie, oder ob alle Harmonie sich in Melodie auflösen lasse, u. s. w. Dieser Streit ist schon sehr alt, und wurde in früherer Zeit mit Heftigkeit geführt; neuere musikalische Lehrbücher versicherten dann mit vielem Ernst, derselbe bleibe immer noch unentschieden.

Andere gelehrte Harmoniker und Contrapunktisten hingegen behaupteten, man könne Melodie und Harmo-

nie füglich nicht von einander trennen, während Nicht-Contrapunktisten fort und fort recht artige Melodien erfanden, ohne dabei auch nur an eine einzige Accordfolge zu denken, geschweige denn in Gedanken gleich die dazu gehörige sogenannte Harmonie mit zu empfinden, oder mit zu combiniren. Alle dergleichen sonderbaren Ansichten und falsche Begriffe von mehrstimmiger Melodie würden aber nicht entstanden sein, oder sich wenigstens nicht so lange erhalten haben, wenn das Wort Harmonie in musikalischer Beziehung nur in seiner eigentlichen und wahren Bedeutung gebraucht worden wäre.

Die Entwicklung des Begriffs und eigentlichen Sinnes des Wortes Harmonie, sollte in allen Musiklehren zuerst bei der einstimmigen Melodie erfolgen, denn in jeder Kunst und Wissenschaft muss man mit dem Einfacheren, leichter zu Fassenden und zu Unterscheidenden beginnen, und erst später zu den zusammengesetzteren complicirteren Verhältnissen übergehen, wenn sich nicht die Begriffe verwirren sollen, so wie diess in unseren Musiklehren der Fall gewesen und leider noch bis zum heutigen Tage der Fall ist. Die Regeln für die Ausübung der Musik als schöne Kunst, können nur aus dem menschlichen Naturgesange und den Naturverhältnissen unserer zwölf Töne, als chromatische und diatonische Scala, und als die Grundtöne unserer zwölf Dur-Tonarten erforscht und entnommen werden, und nur auf die hieraus geschöpften Beobachtungen lässt sich eine naturgemäss vernünftige Theorie der Musik begründen.

Wenn daher die musikalische Welt ihren Begriff von der Musik als schöne Kunst berichtigen und klar stellen will, so darf das Wort Harmonie durchaus nicht mehr als etwas der Melodie Entgegengesetztes, sondern nur in seiner eigentlichen wahren Bedeutung, eben so wie auch bei den andern schönen Künsten, z. B. der Architektur, der Malerkunst u. s. w. gebraucht werden; darf also in der Musik auch nur die übereinstimmende Beziehung aller Theile zum Ganzen, deren ebenmässiges Verhältniss und Beziehung auf einander, und den dadurch erreichten höhern Wohlklang der rhythmischen Harmonie ausdrücken. In mehrstimmiger Musik daher das passende melodische Fortfliessen jeder einzelnen Stimme, die richtige Verbindung und den Zusammenklang derselben, in Vereinigung mit richtig gewähltem Tactmaass, Zeitmaass, charakteristischer Bewegung, Accentuirung der metrisch-melodischen Phrasen und rhythmischen Perioden und der rhythmischen Harmonie des Gesammtausdruckes bedeuten.

Auch die Unterscheidung der Componisten in zwei Hauptklassen, nämlich in sogenannte Harmoniker und Melodiker, hat falsche Begriffe veranlasst und kann nicht genug bedauert werden. Im Sinne dieser Classification muss man zu den Melodikern alle ausgezeichneten grossen Sänger und Sängerinnen und alle wahrhaften Virtuosen auf Orchesterinstrumenten rechnen, nämlich in so fern als solche sich eigene Melodien erschufen; denn

viele derselben haben sehr hübsche Lieder, Arien, Solfeggien, Variationen, Sonaten, Concertsätze und Concerte von mehreren Sätzen, zum eigenen Vortrage für ihre Stimme oder ihr Instrument componirt, ohne dabei an eine mehrstimmige Begleitung, oder sogenannte Harmonie, auch nur zu denken, sondern haben sich nachher von einem sogenannten Harmoniker einen bezifferten Bass, oder eine ausgeschriebene sogenannte schulgerechte Begleitung dazu setzen lassen. Hätten aber solche Melodiker (grosse Melodiker hat es in früherer Zeit ungleich mehr als jetzt gegeben) nur einige Uebung im mehrstimmigen Satze gehabt, so würden sich solche allemal eine viel passendere und bessere Begleitung ihrer Melodien selbst gesetzt haben, weil ihnen der eigentliche Geist ihrer selbstgeschaffenen Melodien, die darin herrschende Empfindung und deren musikalischer Ausdruck ungleich klarer vorschwebte und verständlicher war, als jenen Harmonikern, die doch nur nach den todten Schulregeln des sogenannten reinen Satzes die Begleitung anfertigten, ohne den Geist der Melodie herauszufühlen und ohne zu vermögen, auch nur zehn Tacte solcher Melodie hervorzubringen; solche subjective melodische Empfindungen konnten ihnen auch nicht klar werden, indem das vieljährige einseitige Studium des doppelten Contrapunktes ihr eigenes natürliches melodisches Gefühl bereits aufgezehrt hatte, und sie sich gewöhnt hatten die Melodie als ein den Schulregeln des Satzes untergeordnetes Ding zu betrachten und zu behandeln, ja sich eine einstimmige fließende

ausdrucksvolle Melodie, ohne Bezugnahme auf Accordfolgen, gar nicht mehr denken konnten.

Es ist auch sehr begreiflich, dass einem sogenannten Harmoniker oder Contrapunktisten eine Melodie nur ein Thema ist, gegen welches er contrapunktiren kann, *quasi* ein musikalisches Rechenexempel, und dass ihm bei dem Anblick einer Melodie deren contrapunktistische Verkehrung, oder die bei dem Fugiren derselben zur Begleitung derselben geeignete Töne vorschweben; aber welche eine Menge anderer Tonfolgen mit dem vorherrschenden Ausdruck dieser Melodie in Beziehung, gleichsam im musikalisch-geistigen Rapport stehen und verwandt sind, das fühlt, darum bekümmert sich der Contrapunktist nicht!

Harmonie im zeitherigen Sinne des Wortes wird auch grösstentheils nur angewendet, um eine Instrumentalmelodie oder den Gesang zu unterstützen und zu heben, aber die Empfindung des Hörers erwecken, ihn ergreifen, rühren und durchdringen, diess kann nur schöne Melodie, ausdrucksvoller Gesang, in Verbindung mit charakteristischer Bewegung. Wo aber eine solche Melodie fehlt, da wird die regelrechtste Harmonie, der reinst untadelhafteste Satz, doch ohne alle Wirkung auf unser Gemüth bleiben, und mithin ein blosser Ohrenschmaus sein.

Wahrhaft schöner ausdrucksvoller Gesang wirkt weit unmittelbarer, lebendiger und ergreifender auf das menschliche Gemüth, erweckt die Leidenschaften weit stärker,

als alle die anderen schönen Künste. Der Reichthum einstimmiger Melodie ist schon deshalb unerschöpflich, weil der melodische Ausdruck eben so verschiedenartig wechselt, wie die Empfindungen in der menschlichen Brust. Eben so, wie sich diese wieder durch die so verschiedenen menschlichen Temperamente und Charaktere unendlich verschieden abstufen und schattiren, eben so verschiedentlich stuft sich der melodische Ausdruck ab, und eben hierin liegt die Möglichkeit, bei jeder veränderten Empfindung auch stets neue melodische Tonfolgen und wechselnden melodischen Ausdruck zu finden, welche Tonfolgen mehrstimmig vereinigt, wieder neue Beziehungen unter sich bilden und veränderte und verstärkte neue melodische Accente hervorbringen, weil deren melodischer Zusammenklang die vorigen Beziehungen verändert.

Dass Harmonie im zeitherigen Sinne des Wortes nicht das Fundament der Musiklehre sein kann, indem man, ohne irgend ein vorheriges Studium des mehrstimmigen Satzes, sehr schöne Melodien erfinden und auch richtig aufschreiben kann, beweisen unzählige Beispiele; nämlich eine Menge hübscher Lieder, Arien, Tanzmelodien und Instrumentalsätze, welche von sogenannten Dilettanten oder musikalischen Naturalisten erfunden worden sind, ohne sich dabei um irgend eine Harmonie zu bekümmern, also ohne einen Bass und sonstige Begleitung dazu mitzufühlen, und auch noch jetzt gar oft erdacht oder erfunden werden; ein deutlicher Beweis, dass die

Erfindung einstimmiger Melodie mit passendem schönem Ausdruck, richtiger Accentuirung und charakteristischer Bewegung, vollkommen selbstständig und nicht allein ganz unabhängig von dem mehrstimmigen Satze, sondern vielmehr dessen Mutter und zugleich das Fundament und die Quelle aller Musik ist, durch ihren Ausdruck unserer Empfindungen erst Sinn und Verständlichkeit verleiht und dadurch erst zu einer Tonsprache stempelt.

Mehrstimmige Musik wirkt zwar als verstärkter Klang, als grössere Tonmasse, stärker und heftiger auf unser Gehör und ganzes Nervensystem, also auf unser körperliches Gefühl, nicht aber auf unsere geistige Empfindung ein, auch wird eine mehrstimmige Musik, wenn solche nicht den früher beschriebenen höheren melodisch-harmonischen, rhythmischen Wohlklang in einem hohen Grade besitzt, weniger fasslich und weniger verständlich, als einstimmige Melodie. Dadurch soll aber nicht geleugnet werden, dass ein wahrhaft melodisch-harmonisches Duett, Terzett, Quartett oder sonstige mehrstimmige Musik, den Reiz einer grössern Abwechslung und reichhaltiger contrastirten melodischen Ausdrucks, als ein blosses Solo gewähren könne.

Alle passenden Regeln für musikalische Fortschreibung der Töne können nicht, wie in den Harmonielehren behauptet wird, aus Accorden, sondern einzig und allein aus dem Naturverhältniss unserer chromatischen und Dur-Tonleiter, welche schon die vier Hauptcadenzen des voll-

kommenen Schlusses oder der Finalcadenz in sich hat und gewähret, abgeleitet werden.

Das Wort Cadenz, auf deutsch Tonfall, sollte schon deshalb in der Musik nicht gebraucht werden, weil die Stimme bei einem Schlusse eben so gut steigen als fallen kann, wie diess ohnehin in mehrstimmiger Musik der Fall ist, indem, wenn der Schluss nicht im Unisono erfolgt, einige Stimmen steigen, andere fallen, noch andere liegen bleiben. Vollkommener oder unvollkommener, bestimmter oder unbestimmter Tonschluss, würden die sinngerechten deutschen Worte dafür sein. Je länger man aus der Haupttonart in Nebentonarten ausgewichen ist, desto länger muss man vor dem Schlusse wieder in der Haupttonart verweilen, um dieselbe wieder festzustellen, denn ohne diese Feststellung wird der Schluss nicht vollkommen und befriedigt nicht ganz, weil das Ohr zweifelhaft bleibt, ob nicht noch mehr erfolgen wird, und diess ist die sogenannte Finalcadenz.

Alle in den Harmonielehren gegebenen Regeln für harmonische Fortschreitung sind schon deshalb falsch, weil die Fortschreitungen mehrstimmiger Melodien gänzlich relativ sind, und das, was z. B. im zweistimmigen Satze schlecht klingt, im drei- oder vierstimmigen Satze gut klingen, was im langsamen Tempo übel wäre, im schnellen Tempo sehr gut sein kann, und was in ganzen oder halben Notenfortschritten nicht gut wäre, in $\frac{1}{16}$ oder $\frac{1}{32}$ Noten, schnell vorübergehend, ganz gut oder sogar schön sein kann. Eben so sind auch die verpönten Quinten

und Octaven nicht allein zulässig, sondern sogar gut im mehr- oder vielstimmigen Satze, wenn solche so verdeckt werden, dass das Ohr sie nicht vernimmt.

Ueberhaupt kann jede gegebene Regel nur für den vorliegenden Fall passen, weil die für eine musikalische Empfindung oder deren Ausdruck passende Tonfolge, nothwendigerweise für den entgegengesetzten Ausdruck falsch und unpassend sein würde und sein muss. Hierin liegt auch zugleich die Erklärung und der eigentliche Grund, warum die allergewöhnlichste und schulgerechteste Modulation von der Tonica in die Dominante oft folgewidrig, ohne Zusammenhang und sogar fremdartig erscheint, während an deren Stelle eine scheinbare sogenannte enharmonische Modulation in eine nach der gewöhnlichen Verwandtschaftslehre entfernte Tonart, als folgerichtig und naturgemäss mit dem Vorhergegangenen zusammenhängend, erscheint.

Jeder Ton hat in seiner Beziehung auf andere Töne einen relativen Charakter und wirkt diesem gemäss verschiedenartig auf unser Ohr und Gefühl ein; z. B. anders als Grundton einer Tonart, anders als Quinte, Terz, Subsemitonium u. s. w. einer anderen Tonart, und ist diese Wirkung so verschieden, dass das Ohr ein und denselben Ton in seinen verschiedenen Beziehungen zu anderen Tönen als einen gänzlich verschiedenen neuen Ton empfindet und auch annimmt, und diess ist das eigentliche Geheimniss der Enharmonie, oder vielmehr die naturgemässe Erklärung desselben. Vermöge dieser

Mehrdeutigkeit aller Töne kann eine Fortschreitung auf dem Papiere als ganz schulgerecht erscheinen und doch in der Wirklichkeit folgewidrig, naturwidrig und dem Ohre unerträglich sein. Der Harmonielehrer Koch giebt in seiner 1782 herausgekommenen Theorie, gleich im ersten Bande, ein solches Beispiel von einem schulgerechtesten Satze, der nicht anzuhören ist, und gestehet späterhin ganz naiv ein, „dass am Processe der Ausweichung die Melodie eben sowohl als die Harmonie Antheil habe“.

Enharmonische Ausweichungen sind aber nicht, wie so manche glauben, Kunststückchen, welche grosse Meister der Setzkunst mühsam ausstudirt und erfunden haben, um dadurch grosse und herrliche Wirkungen in der Musik hervorzubringen, sondern vielmehr ganz einfache natürliche Dinge, welche aber, wenn passend und mit richtigem melodischen Gefühl angewendet, allerdings oft eine wunderbare Wirkung auf unser musikalisches Gefühl und auch auf unser Gemüth äussern. In der, wenn ich mich so ausdrücken darf ohne ein Missverständniss zu erregen, enharmonischen Mehrdeutigkeit der Töne, liegt eben der Reiz und die Abwechslung, den ein und dieselbe Melodie durch ihre verschiedene Beziehung zu andern Melodien, also zu einer mehrstimmigen Begleitung, zu verschiedenen dazu passenden Bässen u. s. w. gewährt; eben diese so mannichfaltig verschiedene Wechselwirkung der Töne in ihren Beziehungen unter sich, verleihen einer guten mehrstimmigen melodischen Musik ihren eigentlichen besonderen Reiz.

Moduliren heisst aus einer Tonart in eine andere, ihr nahe verwandte, auf eine natürliche folgerichtige leicht fassliche Weise übergehen, nämlich so, dass dieser Uebergang nicht unerwartet erscheint und keine frappante Ausweichung noch einen enharmonischen Uebergang bildet. Ueber die Charakteristik der verschiedenen Tonarten, unter einander verglichen, ist mancherlei geschrieben und gefaselt worden, allein der Grund, die eigentliche Ursache, so wie die Eigenschaften, durch welche sich solche von einander unterscheiden, oder vielmehr einen verschiedenartigen Eindruck auf uns machen, ist bis jetzt weder ermittelt noch definirt worden, und wird es auch wohl schwerlich jemals werden, weil eben auch diese Verschiedenheit gänzlich relativ ist. In Zahlenverhältnissen und geometrischen Proportionen, wie früher Akustiker und musikalische Arithmetiker geglaubt haben, liegt die Verschiedenheit der Tonarten nicht, was schon die gleichschwebende Temperatur unserer Octave beweiset, obschon, streng genommen, es weder eine vollkommen gleichschwebende noch eine vollkommen ungleichschwebende Temperatur giebt, noch geben kann.

Einen Beweis, wie höchst relativ die Charakteristik der Tonarten unter sich verglichen, oder in ihrer Beziehung zu einander ist, liefert folgende Thatsache.

Stimmt man zwei Pianofortes nach der gleichschwebenden Temperatur so, dass das eine die gewöhnliche Concertstimmung hat, das andere aber einen halben Ton tiefer steht, und daher die Taste c in der Wirklichkeit

den Ton *h* giebt, so behalten die zwölf Tonarten, ob-
 schon jede einen halben Ton tiefer klingt, also auch in
 der Wirklichkeit ein anderer Ton ist, demohnerachtet
 ihre vorherige Beziehung zu einander, ohne ihre
 Charakteristik zu verändern! Also weder Höhe noch
 Tiefe, und eben so wenig die Eigenthümlichkeit des
 Klanges, wie z. B. des der Tonart *As-Dur* auf Violinen,
 Clarinetten, Pianoforte oder menschlichen Stimmen, än-
 dern die charakteristische Beziehung der zwölf Ton-
 arten, unter sich verglichen, ab.

Eine ungleichschwebende Temperatur bringt aller-
 dings andere Tonfolgen hervor, als die gleichschwebende,
 allein nur in der Beziehung einiger Tonarten mit den an-
 dern verglichen, und lassen sich bei einer solchen Tem-
 peratur alle zwölf Tonarten gar nicht mehr mit einander
 vergleichen.

Wenn das Ohr nicht vorher schon eine Tonart ver-
 nommen hat, so erscheint eigentlich jede *Dur-Tonart* von
 gleichem Charakter, denn nur in Beziehung auf einander
 verglichen haben solche allerdings einen verschiedenen
 charakteristischen Eindruck. Ein Lied, eine Canzonette
 kann eben so gut in *A-Dur* als in *As-Dur* geschrieben
 werden, denn die Tonart an und für sich allein betrach-
 tet, verleiht denselben keinen charakteristischen Aus-
 druck der musikalischen Empfindung, sondern entsteht
 dieser erst durch die charakteristisch accentuirte Bewe-
 gung und den daraus hervorgehenden melodisch-metri-
 schen rhythmischen Ausdruck, welchen der Componist

dadurch hervorzubringen wusste. Daher ist der Glaube, es seien manche Tonarten schon an sich und von Haus aus ernst und feierlich, z. B. Es- oder As-Dur, oder lustig und scherzhaft, wie z. B. G-Dur, A-Dur, nur ein grosser Irrthum, denn in jeder Tonart kann man nach Belieben eine ernste oder scherzhafte Melodie erklingen lassen.

Um die wahre Harmonie des höheren rhythmischen Wohlklanges in der Musik zu erreichen, nämlich bei mehrstimmiger Musik, den Gesamtausdruck, die vereinigte Gesamtwirkung aller Theile zum Ganzen, trotz deren Mannichfaltigkeit und Abwechselung, muss ausser der glücklichen Verbindung von Tact, Tempo, charakteristischer Bewegung und guter Modulation, auch eine gehörige Verbindung, ein vollkommener Zusammenhang, ein schöner Fluss, gehöriger Zusammenklang, vollkommene Klarheit und Eigenthümlichkeit der musikalischen Gedanken, ein richtiger, guter, metrischer und rhythmischer Periodenbau, und vermöge diesem eine richtige musikalische Interpunction in allen Stimmen herrschen. Diese Vereinigung allein bringt die wahre Harmonie in der Musik hervor, und ist gänzlich verschieden von derjenigen sogenannten Harmonie, von welcher die Harmonielehren handeln. Ein musikalischer Satz kann aber nach allen Schulregeln der Harmonielehren mit der regelrechtesten Fortschreitung der Accorde gemacht werden, ohne dass solcher auch nur den geringsten Anspruch auf Harmonie im eigentlichen und wahren Sinne des Wortes

machen kann, sondern kann im Gegentheil einen solchen Mangel an dem allergewöhnlichsten Wohlklang haben, dass man solchen nicht anhören kann, wie auch schon die älteren musikalischen Lehrbücher eingestehen und auch Beispiele davon geben.

Den scheinbaren Gegensatz zu der harmonischen Uebereinstimmung aller Theile eines Ganzen bilden die sogenannten Contraste, welche, im Fall sie die Uebereinstimmung des Ganzen stören oder aufheben, missfallen und widerlich werden. Wenn solche aber so glücklich und zweckmässig angebracht werden, dass solche, statt die Harmonie des Ganzen zu stören, dieselbe erst recht deutlich hervorheben, glücklich contrastiren und dadurch noch erhöhen, so gefallen sie und sind oft von sehr glücklicher Wirkung. Dergleichen rhythmische, metrische, melodische, modulatorische oder charakteristische Contraste entstehen in der Musik durch plötzliche unerwartete Veränderung des Tactmetrums oder der Tactart, durch Syncopation, Retardation, Anticipation, stärkere Betonung einzelner Noten, durch piano und forte, unerwartete Pausen, modulatorische Effecte, melodische Verstärkungen der Stimme oder Contrastiren derselben, plötzliches aber passendes Verändern der metrischen, melodischen oder rhythmischen Perioden und Abschnitte u. s. w.

Der grösste Fehler aller unserer zeitherigen Musiklehrer ist derjenige, dass solche gleich mit mehrstimmiger Musik, sogenannter Harmonie, beginnen, und so alle Regeln der Fortschreitung der Töne entwickeln wollen,

statt von einstimmiger Melodie und deren ungleich zarteren, sanfteren und feineren Accenten und melodischen Tonfolgen auszugehen. Auf den ersten Blick scheint es freilich leichter zu sein, von den stärker in das Ohr fallenden Accenten und Wirkungen mehrstimmiger Accorde zu sprechen und deren Fortschreitung durch Regeln zu bestimmen, als die ungleich feineren Beziehungen einstimmiger Melodiefortschreitung zu erforschen und näher zu bestimmen; allein diess ist ein grosser Irrthum, der sich hinterher bitter bestraft. Eben deswegen findet man in unseren Lehrbüchern der Musik fast nichts über Melodie und deren Eigenthümlichkeiten, sondern höchstens einige künstlich ausgegrübelte, höchst unmelodische Thematata für Contrapunkte und Fugen oder Kanons, und die sich ewig wiederholende Behandlung der Musik bei der Satzlehre, als Verstandes-Aufgabe, als die Lösung eines arithmetischen Exempels. Den eigentlichen melodischen Zusammenhang der mehrstimmigen musikalischen Sätze, sowie überhaupt Alles, was den aufgestellten Regeln widerspricht, übergehen solche musikalische Rechenmeister mit Stillschweigen oder betrachten es als Lizenzen, weil die eigentliche Harmonie eines musikalischen Satzes, sowie der höhere melodische Ausdruck, welchen der Componist demselben zu geben wusste, ihnen als eine *Terra incognita* selbst unerklärbar bleibt.

Die Kunst, schöne Melodien nach irgend einer Regel zu erfinden, hat freilich bis jetzt noch keine Musiktheorie gelehrt, denn der Stoff, aus welchem sich Melodien ent-

spinnen, nämlich aus den Empfindungen und Gefühlen der menschlichen Brust, ist zu fein und zart, als dass er sich so behandeln liess, wie die Accordlehre behandelt worden ist. Ein neuerer Harmonielehrer gesteht denn auch ganz offen, Harmonie könne man ohne besondere Genialität erlernen, Modulation gehöre streng genommen zur Melodie, aber gute Melodien zu erfinden, dazu gehöre mehr und Solches könne nicht mechanisch erlernt werden. Zu einer gegebenen Melodie hingegen könne jeder geübte Musiker mancherlei harmonische Begleitungen hinzusetzen.

Der höhere musikalische Wohlklang, die eigentliche Harmonie einer mehrstimmigen Musik, hängt von der schönen Relation aller deren Theile und zugleich von der passenden Aneinanderreihung der melodischen, modulatorischen Phrasen und Perioden und dem ausdrucksvollen, fließenden, schönen Gesange der verschiedenen Stimmen in deren Zusammenklänge ab. Der richtig accentuirte Ausdruck der musikalischen Empfindung bleibt aber dabei die Hauptsache; denn streng genommen entspringt in der Musik Alles, Tact, Tempo, Metrum, Rhythmus, charakteristische Bewegung, Ausdruck der Empfindung, musikalische Wahrheit, Klarheit und Verständlichkeit; aus dem Accente, und durch falsche Accente kann die musikalische Wahrheit einer melodischen Empfindung (so sonderbar diess auch klingen mag) zu einer musikalischen Unwahrheit oder Lüge umgeschaffen werden.

Ohne die gehörige Vereinigung von allem diesem erzeugt aber die Hinzusetzung des Basses und der Mittel-

stimmen, als Begleitung zu einer schönen Melodie, noch keine Harmonie im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern nur mehrstimmige Musik. Auch müssen, um einer mehrstimmigen Musik ihre wahre harmonische Relation, ihren eigentlichen naturgemässen Wohlklang zu verleihen, die Stimmen, oder um im Sinn unserer Harmonielehren zu sprechen, die Intervalle und Accorde einen gehörigen Abstand von einander haben, wofür uns die Natur durch die Art und Weise, wie sie bei einer Saite oder langen Pfeife die Töne in gewissen Abständen von einander erklingen lässt, das schönste und lehrreichste Vorbild giebt. Eine Aeolsharfe verschafft uns den Genuss und die Beobachtung einer solchen Naturharmonie, die, ohne einen eigentlichen musikalischen Sinn zu gewähren, doch schon durch den richtigen Abstand aller mit erklingenden Intervalle vom Grundton der Saite, für uns fasslich und auch beruhigend ist und nur angenehme Eindrücke hinterlässt.

In diesem naturgemässen Abstand der Intervalle von einander liegen auch die Naturgesetze für die sogenannte enge und zerstreute Harmonie. Der Umstand, dass sogenannte Dissonanzen weit aus einander gelegt und in gehöriger Entfernung vom Grundtone weniger grell und weniger scharf dissoniren, besonders wenn alle dissonirenden Intervalle weit auseinander liegen, erklärt sich ebenfalls hieraus, wie es uns auch die Natur an Saiten und Pfeifen, wo alle nur möglichen Dissonanzen in gewissen Abständen vom Grundton mit erklingen, deutlich lehrt. Eben deshalb klingt zerstreute Harmonie so ver-

schieden von enger Harmonie und macht ein und dieselbe Harmonie nahe zusammengelegt eine ganz andere Wirkung, als wenn weit aus einander gelegt.

Denen Componisten, welche diese Naturgesetze zu würdigen und zu benutzen wissen, werden sich auch die melodischen Naturgesetze der mehrstimmigen Composition erschliessen, und es wird sich ihnen offenbaren, wie sie einen mehrstimmigen Gesang und wie eine vielstimmige Instrumentalmusik für volles Orchester (wo die Mittelstimmen den Raum oder Abstand zwischen der höchsten Stimme und dem Basse naturgemäss auszufüllen haben) zu componiren haben. Zu einer Instrumentalmusik mit vollem Orchester hat jede Stimme das ihrige beizutragen, dieselben müssen aber melodisch und der Naturharmonie gemäss so wohl mit einander verbunden werden, dass das Ohr bei deren Zusammenklänge gleichsam nur eine Stimme, nur ein ineinander verschmolzenes Ganzes zu vernehmen glaubt. Eine solche Composition ist ein wahres Chor der Instrumente, eine eigentliche Symphonia. Wenn man bedenkt, wie durch die Mixturen bei Orgeln zu jedem sogenannten consonirenden Accorde in gehöriger Entfernung und schwächer, auch gar viele Dissonanzen mit erklingen können, ohne dem Ohr unangenehm zu werden, so ist es wohl ausser Zweifel, dass auch in einem vielstimmigen Orchester auf gleiche Weise mit angewendet, noch mancherlei Töne und Tonverhältnisse sich als gut und brauchbar bewähren würden, die wir bis jetzt in der Praxis noch gar nicht benutzt haben.

Eben auf diese Beobachtung der Natur und der daraus abgeleiteten Erfahrung, gründet sich die richtige Zusammenstellung der Mixturen bei dem Baue einer Orgel und deren harmonischer höherer Wohlklang bei dem Zusammenklange der verschiedenen Stimmen derselben. Wird dieses Naturgesetz aber nicht gehörig beobachtet und berücksichtigt, so verliert eine Orgel alle eigentliche Harmonie des Zusammenklanges der Stimmen und allen eigentlichen Wohlklang.

Eben so nothwendig ist die Beobachtung dieses Abstandes der Intervalle bei dem Vortrage eines bezifferten Basses, denn der Spieler verdirbt die harmonische Relation der Intervalle unter sich, also alle eigentliche Harmonie, wenn er die bezifferten Intervalle in einem unpassenden Abstände von einander, also in einem ungünstigen Verhältnisse zu einander greift; denn die Natur einer wirklichen Harmonie erfordert, dass die verschiedenen Stimmen weder zu weit aus einander, noch zu nahe bei einander erklingen, damit alle gleichzeitig erklingenden Töne dem Ohre durch allzugrosse Nähe bei einander nicht undeutlich, noch durch allzugrossen Abstand von einander fremdartig erscheinen.

Hierauf beruhet hauptsächlich mit der Wohlklang des harmonischen Zusammenklanges aller Stimmen einer mehrstimmigen Composition. Ausserdem muss aber auch jede Stimme in einer solchen Composition eine eigenthümliche fließende Melodie haben, welche hervortritt, wenn man die Stimmen einzeln betrachtet, und demohnerachtet

müssen alle diese verschiedenen Melodien sich zu dem Gesamtausdruck eines schönen Ganzen vereinigen, aus welchem ein geübtes Ohr die verschiedenen einzelnen Melodien heraushören und auch sie verfolgen kann. In einem vierstimmigen Satze z. B. muss jede Stimme so zu sagen Hauptstimme sein und alle vier Stimmen gleichsam ein charakteristisches Gespräch mit einander in Tönen führen; diess ist das Ideal für jede gute mehrstimmige Composition, aber freilich schwer und am schwersten, oder vielmehr gewöhnlich gar nicht, von blossen sogenannten Harmonikern oder Contrapunktisten zu erreichen. Nur wenn blos eine Stimme die Hauptstimme sein und bleiben soll, wie z. B. in Arien und Concertsätzen für einzelne Instrumente, dürfen die begleitenden Stimmen die Hauptstimme nicht verdecken oder in den Hintergrund stellen. Auch muss man, wenn man eine Begleitung zu einer charakteristischen Melodie setzt, dieselbe der Melodie homogen, nämlich übereinstimmend, harmonirend mit dem Ausdruck der Empfindung derselben machen, sonst wird man der durch die Melodie ausgedrückten Empfindung schaden, oder auch solche vernichten und so zu sagen tödten; denn schon durch auch nur eine, zu der Melodie hinzugesetzte Stimme treten neue metrisch melodische Accente, folglich neue, vorher nicht vorhandene Beziehungen zu derselben mit auf, und noch mehr derselben treten durch eine zweite, dritte oder noch mehr Stimmen hervor. Die einfachen Accente einstimmiger Melodie compliciren sich im mehrstimmigen Satze und

können sich sogar einander widersprechen, wenn nicht eine allgemeine melodische Uebereinstimmung der Empfindung die verschiedenen Stimmen zu einem Ganzen vereinigt und verschmilzt. Eine Melodie, nur mit einem Basse begleitet, ändert schon ihren ursprünglichen Charakter und Ausdruck, und mit jeder anderen verschiednen Bassbegleitung verändert solche abermals ihren Ausdruck; derselbe kann sogar sich dadurch zu einem dem ersten, primitiven, ganz entgegengesetzten umändern, weil das im Basse andere Notenmetrum, Tactmaass und auch der Rhythmus des Basses verschieden sein und mitwirken kann, jedenfalls aber mitwirkt und verschieden in das Ohr fällt. Die schönste Melodie kann durch übel angebrachte Bässe oder Mittelstimmen einen gänzlich veränderten, sogar ganz entgegengesetzten Charakter annehmen und der ganze musikalische Satz kann dadurch nichtssagend werden und, trotz des darin herrschenden schulgerechten reinen Satzes, doch alle Uebereinstimmung, allen Wohlklang und folglich alle wahre Harmonie verlieren!

Hierauf aber bezieht sich eigentlich das, was man in den musikalischen Lehrbüchern und Anleitungen zur Composition unter guter Harmonie, guten Bässen eigentlich versteht und meint. Die edelste und herrlichste Melodie kann durch contrapunktische und besonders kanonische Behandlung höchst gemein und widerlich werden.

Kirnberger giebt in seiner „Kunst des reinen Satzes“ ein Beispiel zu dem vorhergesagten, indem er zu einer nur kurzen Melodie sechs und zwanzig verschiedene Bässe

setzt, mit welchen diese Melodie stets in eine verschiedene veränderte Beziehung tritt, und erklärt, dass dadurch die Möglichkeit, noch andere neue Bässe dazuzusetzen, noch lange nicht erschöpft sei. Man kann in der That auch umgekehrt zu einem gegebenen Basse hundert verschiedene Melodien setzen und wird dadurch noch lange nicht die Möglichkeit, fernere neue Melodien dazu zu erfinden, erschöpfen. Der bekannte Valentinische Contrapunkt enthält zweitausend Veränderungen über einen Satz von wenigen Tacten, demohnerachtet enthält derselbe weder wahren Gesang, noch eigentlichen Wohlklang, indem solcher mit der Pedanterie der Schule entworfen und mit arithmetischer, technischer Berechnung ausgeführt ist. Er dient daher bloß als ein abermaliger Beweis des mechanischen Reichthums der Musik.

In allen Fällen ist es aber viel schwerer, zu einer gegebenen Melodie eine homogene, gute Begleitung zu setzen, als eine sogenannte Harmonie im Sinne der Generalbassschule dazu zu setzen, oder vielmehr zu compiliren.

In der unermesslichen Reichhaltigkeit der Musik, bei schon einer und derselben Melodie, durch Hinzugesellung anderer Melodien, die erstere in stets neue veränderte Beziehungen zu bringen und deren ursprüngliche Empfindung und charakteristischen Ausdruck mannichfaltig abzustufen, zu schattiren und nuançiren zu können, ohne deren Hauptempfindung zu verändern oder umzugestalten, und ohne deren höheren Wohlklang, deren melodische Harmonie zu verletzen, sondern sowohl dem Ohre, als

dem musikalischen Gefühle stets klar und fasslich zu bleiben, liegt eins der höheren Geheimnisse der eigentlichen Kunst, mehrstimmig zu componiren oder eine Melodie mehrstimmig zu begleiten. Zu der Lösung dieses Geheimnisses verhelfen freilich nicht unsere Harmonielehren mit ihren technischen Regeln für die Structur der Accorde, mit deren Hülfe man wohl einen Valentinischen Contrapunkt verfertigen, nicht aber auch nur zehn Tacte schöner, ausdrucksvoller Melodie erfinden kann, denn hierzu verhilft nur geläutertes musikalisches Gefühl und erworbener musikalischer Geschmack, verbunden mit eigener melodischer Erfindungsgabe.

In neuerer Zeit suchen moderne Componisten durch Ueberladung des Ohres mit grossen Tonmassen, verbunden mit den Effecten üppiger Instrumentation und künstlichen Satzes zu wirken, welches aber allen melodischen Effect verdirbt und dem Zuhörer eben so unfasslich und unverständlich bleibt wie in der Wortsprache eine Rede in schwülstigen Metaphern und langen verwickelten Sätzen, welche man bei dem Anhören nicht klar auffassen, und wobei man den Gedanken des Redners nicht gehörig folgen kann.

Das Anhören und Auffassen solcher Musik wird zu einer förmlichen, schwierigen Arbeit, während doch alle Musik leichtfasslich und verständlich sein muss, um den Zuhörer gleich bei dem ersten Hören derselben durch ihre melodische Schönheit und Fasslichkeit zu ergreifen und zu rühren.

Tonsetzer und Contrapunktist im Sinne der Harmonielehren kann jeder eben so werden, wie jeder lesen und schreiben lernen kann, nicht aber Tondichter, denn diess ist etwas ganz Verschiedenes, erfordert ein durchgebildetes melodisches Gefühl, eine reiche Erfindungskraft und ein tieferes Eindringen in den eigentlichen Geist der Musik als schöne Kunst, als wahrhafte Tonsprache und Tondichtkunst. Also ein melodisch musikalisch richtiges Gefühl, nebst der erworbenen Fertigkeit, dasselbe richtig in Tönen auszudrücken und in passender schöner Form für Andere darstellen zu können.

So wie die Schriftstellerei heute zu Tage grossentheils zur handwerksmässigen Compilation geworden ist, so ist auch die Tonsetzerei grösstentheils zur handwerksmässigen Compilation geworden. Arm an eigenen melodischen Gedanken compilirt man mit mehr oder weniger Geschick und *savoir faire*, aus den Werken früherer musikalischer Autoren, erntet auch oft bei der grossen Mehrzahl des musikalischen Publicums, dem die frühere musikalische Literatur unbekannt ist, grossen Beifall und versteckt so die eigene musikalische Geistesarmuth und Compositionsunfähigkeit.

Man will heute zu Tage nur frappant und piquant sein, hascht eben deshalb nach frappanten Effecten, wendet alle möglichen Accordfolgen und Ausweichungen an, und macht gerade dadurch gar keinen Effect. Der Componist aber glaubt, wenn nur die harmonischen Verflechtungen der Accorde und der Orchestereffecte recht frappant sind,

dann ist Alles gut, ohne zu bedenken, dass bei solcher Tendenz gerade aller feinere und geistigere Reiz der Musik verschwindet, und dass aller wahrhaft bleibende und fesselnde Eindruck der Musik nur durch schöne, ausdrucksvolle Melodie hervorgebracht werden kann.

Die eigentliche höhere Kunst, schöne Begleitung durch sogenannte Parallel-Melodien, wo nämlich die eine Melodie begleitenden Töne, zugleich auch für sich wieder selbstständige Melodien bilden, also eine völlig selbstständige und nicht blos sogenannte harmonische Begleitung sind, ist jetzt aus der Mode und fast unbekannt. Die Meister des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts waren in der Kunst der Erfindung und Anwendung mehrfacher und vielfacher Melodien am weitesten gekommen, weiter als deren Nachfolger. Jetzt ist die Kunst in mehrfacher Melodie zu componiren, fast erstorben. Schon 1580, wo man in der musikalischen Welt fast nichts für schön hielt, was nicht ein Kanon war, schrieb Vincenzo Galilei, der doppelte Contrapunkt und der Kanon wären im gehörigen Maasse und zur rechten Zeit angewendet, nicht ganz zu verachten, solche aber als eine übernatürliche Sache auszusposaunen, wäre nicht vernünftig und nicht zu dulden! Auch in Hinsicht der rhythmischen Kenntniss sind Rückschritte gegen früher gemacht worden, denn die Bedeutung dieses Wortes ist in unserer Musik eine ganz unbestimmte, dunkle und verworrene.

Das Ideal einer mehrstimmigen Composition bleibt immer ein vier-, fünf- oder sechsstimmiger Satz, dessen

Melodien auch wenn solche aus einander gelegt werden, einzeln betrachtet, selbstständige, fließende, schöne Melodien, in verschiedenen Tonarten geschrieben sind, zusammen vereinigt aber einen schönen, ausdrucksvollen Gesang, in einer Haupttonart geschrieben bilden, und vollkommen zusammen harmoniren. Eine solche Composition idealisirt gleichsam den Reichthum melodischer Composition und zeigt uns zugleich die so unendlich verschiedene, mannichfaltige Relativität der Beziehungen der Töne unter sich.

Verschiedene Zeitalter haben über die Musik als schöne Kunst verschieden gedacht, und auch solche verschieden behandelt oder ausgeübt, obschon der musikalische Ausdruck zu allen Zeiten und auch bei allen Völkern, doch nur ein Ausfluss und Ausdruck menschlicher naturgemässer Gefühle sein kann.

Nur aus den Wirkungen der Melodie lassen sich Regeln für dieselbe entwickeln, nicht aber aus arithmetischen Zahlenproportionen oder geometrischen Verhältnissen. Nach der Ansicht einiger Harmonielehrer giebt es ein und zwanzig, nach andern vier und zwanzig, wieder andern zwei und vierzig, und noch andern acht und vierzig verschiedene Tonarten, aber selbst diejenigen, welche nur vier und zwanzig verschiedene Tonarten annehmen, schreiben dem ohnerachtet, als ob es deren mehr gäbe, nämlich cis und des, dis und es u. s. w. Fis-Dur wollen manche ganz verbannen, weil es leichtere Nebenverwandte habe, leichter auszuüben sei und weil die Ver-

nunft sage, was man mit Leichterem erreichen könne, solle man nicht durch Schwereres erreichen wollen; sie sehen aber nicht ein, dass es mit es und dis oder cis und des gerade eben so wie mit fis und ges sich verhält.

Die Kunst-Kritik schliesst auch dasjenige mit ein, was in der Darstellung blos praktisch und technisch ist, und nur nach Begriffen beurtheilt werden kann, und unterscheidet sich dadurch sehr wesentlich von der Geschmackskritik. Aus dieser Unterscheidung geht deutlich hervor, warum sich die Urtheile der Künstler und der Kunstfreunde so oft widersprechen.

Der Künstler legt einen hohen Werth auf das Technische und Praktische, weil er sich der grossen Mühe bewusst ist, welche es ihm gekostet hat, hierin einen gewissen Grad der Vollkommenheit zu erreichen, während er das, was sein Kunstwerk erst zum Schönen erhob, ohne viele Mühe, gleichsam durch Eingebung erreichte. Aber gerade nur auf diess Letztere legt der Kunst- und der Geschmacksfreund den grössten Werth, weil diess sein Gemüth und sein Gefühl unmittelbar anspricht, er das Technische und Praktische hingegen nur bedingungsweise schätzt, und selbst nicht einmal die damit verbunden gewesene Mühe und Anstrengung näher kennt; eben hierin liegt der eigentliche Grund so vieler verschiedener und einseitiger Urtheile über Kunstwerke.

Die Urtheile über musikalische Kunstwerke sind eben so verschieden; nämlich verschieden das Urtheil der sogenannten Kenner, der Harmoniker, der musikalischen Arith-

metiker, der Quinten- und Octavenjäger, welche schon bei dem Erblicken der fugirten Sätze, der kanonischen Imitationen auf dem Notenpapier, in Entzücken gerathen können, von dem verschiedenen Urtheil der sogenannten Melodiker, der Geschmacksfreunde, der gemüthlichen, gefühlvollen Menschen, welche die arithmetischen Combinationen der Musik nicht ansprechen können, wohl aber die wirkliche Schönheit der Tonsprache, nämlich der Ausdruck und höhere Wohlklang einer schönen Melodie, in Verbindung mit rhythmischer Schönheit und Ebenmaass.

Das Praktische in jeder Kunst kann nur durch die eigene Beobachtung, Forschung und Uebung, nicht aber durch die Regeln der Schule erlangt werden, und die eigentlichen höheren praktischen Geheimnisse der Kunst erschliessen sich nur dem denkenden Schüler durch eigene Forschung und durch fortgesetztes Studium.

Nicht mit einem Blicke, wie es die Zeichnenkunst, Malerkunst, Bildhauerkunst, Baukunst thun, enthüllt uns die Tonkunst ihre Werke; eben so wenig thut es die Poesie der Sprache; sondern sie lässt uns innerhalb eines gewissen Zeitraumes ihre melodischen Tonfolgen sammt deren Beziehungen auf einander hören, und nicht von dem Eindrücke einzelner Töne oder Accorde, sondern von dem Totaleindrucke, während des Zeitraumes, innerhalb welches diese Tonfolgen erklingen, hängt deren Eindruck auf unser Gemüth ab.

WORTSPRACHE, TONSPRACHE, SPRACHKUNST, TONKUNST.

Man hat die Tonkunst schon oft mit andern schönen Künsten verglichen und in Parallele gestellt, besonders mit der Malerkunst, und hat die Töne mit den Farben verglichen; allein schon die Elemente beider Künste sind gänzlich verschieden.

Die Malerkunst, Zeichnenkunst, Bildhauerkunst, Baukunst entnehmen ihre Elemente und auch ihre Vorbilder der sichtbaren Körperwelt, als Farben, Formen und Gestalten. Die Sprachlaute und musikalischen Töne hingegen sind aus der Geisterwelt stammende, körperlose, unsichtbare Elemente. Sand auf klingende Körper gestreuet, macht wohl die Knotenlinien und Ruhepunkte oder Schwingungsknoten derselben, nicht aber die Töne selbst sichtbar. Die sichtbaren Elemente der Malerkunst, die Farben wirken nur durch den Gesichtssinn auf die menschliche Empfindung ein, Sprachlaute und Töne hingegen nur durch den Gehörsinn, und zwar in einem weit stärkeren Grade. Der schnellste und tiefste Eindruck auf den inneren geistigen Sinn des Menschen erfolgt durch das lebendige Wort und den accentuirten Klang, durch den Sprachlaut und den musikalischen Ton, also durch den Gehörsinn und nicht durch den Gesichtssinn, welcher weniger schnell und weniger lebhaft wahrnimmt und empfindet. Das Wort belebt und entzündet die Einbildungskraft, der Ton die geistige Empfindung und das Gefühls-

vermögen des Menschen. Die Wirkung der Anschauung tritt zurück vor der mächtigen Einwirkung des Wortes und des Tones; aber erst durch die Ausbildung des Gehörsinns erhebt sich die Sprache zur wohlklingenden Poesie, die Töne zur rhythmisch-melodischen Musik. Schall, Klang, Laut verleihen der ganzen uns umgebenden Natur erst den Reiz der Bewegung und den charakteristischen Lebensausdruck.

Die Tanzkunst wirkt in Verbindung mit rhythmischer Musik auf den Gehör- und den Gesichtssinn zugleich ein; ohne Verbindung mit der Musik, sinkt solche aber zur pantomimischen Darstellung herab.

Am weitesten entfernt sich vom Sinne des Gesichts der Gehörsinn, am nächsten aber steht er dem Gefühlsinn, indem Hören und Fühlen sich oft gleichsam zusammen zu einem Sinn vereinigen. Eben daher erweckt der Gehörsinn auch das Mitgefühl weit stärker als der Gesichtssinn; der Seufzer einer kummervollen Brust, der Klagelaut eines leidenden Thieres, wirkt weit stärker und mit weit grösserer Kraft auf uns Menschen ein, und macht selbst auf die Thiere der höhern Klasse einen weit lebhafteren und schnelleren Eindruck als das, was das Auge blos sieht.

Die Fähigkeit sich durch accentuirte Laute oder Töne auszudrücken, besitzen ausser dem Menschen auch sehr viele Thiere, und sie verständigen sich untereinander durch dergleichen Laute oder Töne ohngefähr eben so, wie der Mensch als Kind seine Empfindungen durch un-

articulirte, aber accentuirte Laute oder Töne ausdrückt, bevor sein Gehörsinn und seine Sprachorgane sich gehörig ausgebildet haben. Je mehr aber des Kindes Organisation und Geistesfähigkeiten sich entwickeln, desto deutlicher und richtiger articulirt es seine Sprachlaute, und desto mehr werden solche zur wirklichen ausgebildeten Sprache.

Bei einzelnen Thiergattungen sind die Sprachorgane, ähnlich denen des Menschen, mehr entwickelt, und einzelne derselben, wie z. B. der Papagei, der Staar, die Elster, können es bis zu der articulirten Aussprache von Sylben und ganzen Wörtern bringen, allein die Fähigkeit sich durch melodische accentuirte Töne auszudrücken, besitzen doch nur die Singvögel. Die sogenannte geschwätzige Krähe, in den Hochgebirgen der Insel Jamaica wohnend, bringt solche articulirte Laute hervor, dass man oft glaubt eine menschliche Stimme, welche in einer unbekannten fremden Sprache spricht, zu hören.

Die Tonkunst steht der Sprachkunst eben so nahe als der Gehörsinn dem Gefühlssinn; beide sind aber von allen den anderen schönen Künsten eben so entfernt, wie vom Gesichtssinn und können daher mit diesem nicht in Parallele gestellt werden, denn beide können nicht erschaut werden. Die Elemente beider sind eben so wie sie selbst körperlos, während die Elemente der anderen Künste aus der Körperwelt genommen werden müssen und diese Künste selbst daher verkörpert erscheinen.

Wohl aber können die Ton- und Sprachkunst, welche gleichsam zwei Schwestern sind, in Parallele gestellt und mit einander verglichen werden und gewährt eine solche Parallele ein mannichfaches Interesse.

Die Elemente aller Wortsprachen sind articulirte Sprachlaute; deren Vereinigung und Zusammenfügung zu Sylben, Worten und Wortfolgen, welche Gedanken, Begriffe, Empfindungen oder Dinge bezeichnen oder ausdrücken, bildet dasjenige, was wir eine Sprache nennen.

Das Maass der Sprache sind Phrasen, Perioden und kleinere oder grössere Redeabschnitte oder Redesätze, deren Trennung und Absonderung von einander durch die kleineren oder grösseren Pausen bewirkt wird, welche die sogenannte Interpunction andeutet. Die noch kleineren Trennungen der Sylben und Worte von einander werden dagegen durch dasjenige bewirkt und hervorgebracht, was man richtige Articulation, Betonung oder Sprachaccent nennt. Auf diesen Accent als das Haupt-Hilfsmittel der Verständlichkeit der Worte und deren Sinnes, kommt sehr viel an, denn ohne denselben ist weder richtiger Ausdruck noch Verständlichkeit möglich, und eben so wenig könnte eine Sprache ohne Accent Geist und Leben gewinnen.

Der Sprachaccent entsteht und bildet sich bei dem Sprechen durch diejenige Modification der Stimme, mit welcher man den Laut gewisser Buchstaben, Sylben oder ganzer Worte, vor anderen dergleichen mit einem mehr

oder weniger bestimmten Nachdruck absetzt, betont oder heraushebt, dadurch kleine unmerkliche Pausen oder Trennungen bildet, und eben dadurch zugleich deutlich articulirt.

Accent ist also diejenige Modification der Stimme bei der Aussprache der Buchstaben, Sylben und Worte, wodurch sich jeder Sprachlaut von den anderen deutlich absetzt und heraushebt, und wodurch zugleich diejenige charakteristische Abwechselung der Betonung in der Stimme des Sprechenden entsteht, deren Gegensatz man Monotonie nennt. Wenn alle Sylben und Worte mit der gleichen Betonung, also gleich stark oder gleich schwach, mithin accentlos ausgesprochen würden, so würde sich keine Sylbe, kein Wort von dem anderen gehörig trennen oder unterscheiden und der Vortrag einer Rede nicht allein alle Annehmlichkeit des Wortausdruckes, sondern auch alle Deutlichkeit und Verständlichkeit verlieren und uns durch seine Monotonie langweilen und ermüden; denn nur die gehörige Beobachtung des Sprachaccentes und des Wortausdruckes bringt die deutliche Articulation der Aussprache hervor. Ohne gehörige Beobachtung desselben wird der Sprecher unverständlich und unfasslich in seinem Vortrage, und ohne die gehörige Beobachtung der kleineren und grösseren Accentpausen und kleineren und grösseren Ruhepunkte der Interpunction, würden die Phrasen, Perioden und Abschnitte sich nicht gehörig von einander absondern, sondern gleichsam in einander fließen und sich mit einander verwirren! Eine

gedehnte langsame Aussprache bringt dadurch allein noch keinen Accent hervor; eben so wenig die Höhe oder Tiefe des Sprachlautes, welche wohl in einzelnen Fällen einen charakteristischen Ausdruck gewähren, aber an und für sich keinen Accent bilden kann.

Gewöhnlich nimmt man in der Sprachkunst die folgenden verschiedenen Arten von Accenten an, oder theilt solche ein, in 1) lange und kurze, 2) starke und schwache, 3) leichte und schwere; ferner classificirt man den geschärften Accent (*Acutus*), den gewichtigen (*Gravis*), den gedehnten (*Circumflexus*), und den grammatischen und oratorischen Accent. Demgemäss entstanden also die verschiedenen Sprachaccente durch längere und kürzere, schwächere und stärkere, leichtere und schwerere, sanftere oder schärfere Betonung der Sylben und Worte. Der grammatische Accent betrifft nur die Aussprache der Sylben, der oratorische Accent nur die Aussprache ganzer Worte mit verstärkter, verzögerter, höherer oder tieferer Stimme. Das Hervorheben des Ausdrucks und des Inhaltes der Worte hingegen wird der declamatorische Accent genannt. Die Hauptstärke des oratorischen Accentes solle stets auf die Hauptsylbe des Wortes kommen, wodurch eben die Sprache Ausdruck und Leben gewinne, und die Betonung solle sich eigentlich nur auf den grammatikalischen, oratorischen und declamatorischen Accent beziehen.

Andere Autoren hingegen entwickeln den Begriff des Sprachaccentes, wie folgt, und sagen: Accent in der

Sprache entsteht 1) durch die stärkere Aussprache eines Vocale oder einer Sylbe, 2) durch die kürzere oder längere Aussprache eines Vocals oder einer Sylbe, 3) durch die mehr oder weniger offene Aussprache des Vocals oder der Sylbe, 4) durch die schwächere oder stärkere, erhöhte oder vertiefte Aussprache des ganzen Wortes, 5) durch die Verlängerung und Verstärkung des Anwachsens eines Vocals oder einer Sylbe, 6) durch den oratorischen, 7) durch den pathetischen Accent, 8) durch die Schriftzeichen des Accentausdruckes. Ferner sagen solche, der grammatische Accent sei die festbestimmte Form, der oratorisch - declamatorische Accent hingegen sei unbestimmt und ergebe sich aus dem Inhalte der Worte.

Bei diesen Definitionen des Sprachaccentes ist aber der modulatorische Sprachaccent, welchen die menschliche Stimme auf einzelne Vocale, Sylben und Worte anwendet und welcher in anderen Sprachen, z. B. der französischen, englischen, italienischen, besonders aber in der Tragödie mit grossem Effect angewendet wird, und mit welchem zugleich ein Sinken oder Heben der Stimme, ein förmliches modulirtes Crescendo oder Decrescendo, verbunden werden kann, das übrigens verschieden von demjenigen in der Musik und mit diesem nicht zu verwechseln ist, nicht erklärt oder auch nur angedeutet; eben so wenig erklärt oder bestimmt, ist in beiden Definitionen der rhythmische Sprachaccent, welcher durch die ebenmässige Gruppierung der metrischen Perioden und Einschnitte oder Abschnitte entsteht und bei dem Vor-

trage, wenn auch weniger scharf und bestimmt als in der Musik, doch deutlich genug gefühlt wird.

Dieser Accent verleiht dem Ganzen erst die höhere Klarheit des Ausdrucks und den harmonischen Wohllaut der Rede, so wie auch deren vollkommene Verständlichkeit. An diesen Accent muss sich der oratorische Wohllaut anschliessen, jedoch demselben stets untergeordnet bleiben.

Obschon auch die Sprache bei dem Vortrage des Redners einem gewissen Zeitmaasse oder Redetacte unterworfen ist, so lässt sich doch das Tempo oder Zeitmaass, in welchem der Declamirende spricht, nicht genauer bestimmen oder angeben, eben so wenig als derjenige mannichfaltige Wechsel, und diejenige Modulation und Modification oder Abstufung der Stimme, welche ein mit Gefühl, Ausdruck, Geist und Leben sprechender, oder declamirender Mensch beobachtet und auch beobachten muss.

In der Schrift sind die grammatikalischen Accente durch gewisse Zeichen ` ^ ´ und die declamatorischen Accente nur zum Theil durch die Interpunction ? ! — angedeutet. Der declamatorische Accent verbindet gleichsam die Wortsprache mit der Tonsprache, indem er oft kaum merklich, oft entschieden, in das musikalische declamatorische Recitativ übertritt, wobei sich dann der Sprachaccent mit dem melodischen Accent vereinigt oder gleichsam verschmilzt. Wenn alle grammatikalischen Accente gleich lang oder gleich kurz, gleich

leicht oder gleich schwer, gleich stark oder gleich schwach wären, so gäbe es gar keinen Accent und die Monotonie der Aussprache würde unerträglich sein. Wie lang oder wie kurz, wie leicht oder wie schwer, wie stark oder wie schwach der grammatikalische Accent sein soll, wird aber nicht angegeben, daher muss diess der declamirende Redner nach eigenem Ermessen bestimmen. Das Sprachtempo, den Sprachtact und den Sprachton für den ganzen Redesatz bestimmt hingegen der oratorische Accent, und folglich auch das Maass und das Gewicht der Accente im Ganzen, wie z. B. den leichteren oder gewichtigeren Vortrag eines Gedichtes.

Die richtige Articulation erzeugt die deutliche Aussprache, aber erst durch die Verbindung derselben mit richtiger Accentuirung, welche jeden Vocal, jede Sylbe, jedes Wort mit dem ihm zukommenden Nachdruck heraushebt und absetzt, entsteht der mannichfach wechselnde charakteristische Ausdruck und auch der Wohlklang der Sprache. Ohne die richtige Beobachtung des Accenten hingegen würde die Sprache weder verständlich, noch fasslich und klar sein, und noch viel weniger würde die richtige Declamation und der oratorische Wohllaut der Sprache zu erreichen sein. Erst durch richtige Articulation, verbunden mit dem richtigen grammatikalischen Accent, wird eine Rede fasslich und verständlich; der richtige declamatorische Accent verleiht derselben Leben und Ausdruck; aber erst der richtige oratorische Accent verleiht derselben den höheren Wohllaut, die höhere

Klarheit und diejenige Kraft des Ausdrucks, welche den Zuhörer fesselt und gleichsam bezaubert. Der rhythmische Accent aber verleiht dasjenige Ebenmaass und diejenige Uebereinstimmung aller Theile, welche die Harmonie des Ganzen bildet. Richtig und rein articuliren heisst jeden Sprachlaut, jede Sylbe, jedes Wort deutlich, bestimmt und richtig aussprechen; gut und richtig accentuiren heisst jedes Wort richtig betonen, jeder Sylbe und jedem Worte den ihnen zukommenden grammatikalischen Accent geben. In Verbindung mit guter Articulation und richtiger Accentuirung, die kleineren und grösseren Ruhepunkte des Accenten und der Interpunction gehörig beobachten und zugleich die Stimme gehörig zu modificiren, mannichfach wechselnd abzustufen und zugleich ausdrucksvoll und passend moduliren heisst gut declamiren, dabei auch den Redetact, den oratorischen Wohlklang und den Rhythmus der Sprache gehörig wahrnehmen heisst als vollendeter Redner, als Orator sprechen. Vereinigt ein solcher Redner mit seinem Vortrage auch noch individuellen Geist, Leben und seelenvollen Ausdruck, so bewirkt sein Vortrag einen fast unwiderstehlichen Eindruck auf den Zuhörer.

So wie die Wortsprache aus Sprachlauten und den daraus gebildeten Sylben, Worten, Phrasen, Perioden und kleineren oder grösseren Redesätzen mit vollkommenem Endsinn oder Schluss besteht, eben so besteht auch die Tonsprache oder melodische Musik aus Tönen, Tonfigu-

ren, Phrasen, Perioden und kleineren oder grösseren Abschnitten oder musikalischen Sätzen mit vollkommenem oder unvollkommenem Schluss. Ein musikalischer Abschnitt (nicht ein ganzer musikalischer Satz im Sinne der Harmonielehre) ist eine Reihenfolge melodischer Töne, welche sich mit oder durch einen mehr oder weniger bestimmten Schluss endiget und endigen muss, denn nur durch ein solches Punctum wird das Ohr in den Stand gesetzt, alles hinter einander Gehörte in ein zusammenhängendes Ganze zu vereinigen. Jeder Schluss, bei welchem das Ohr diess nicht vermag, sondern noch eine Folge erwartet, ist daher ein unvollkommener oder ein Trugschluss.

Das Maass der Tonsprache in Bezug auf deren Phrasen, Perioden, Abschnitte und ganze Sätze ist also ganz dasselbe wie in der Wortsprache; Beide sind in dieser Beziehung Schwestern.

Auch das rhythmische Verhältniss der Sprache, wenn solches auch weniger deutlich hervortritt und angegeben werden kann als in der Musik, wird doch gefühlt, und ist dem der Tonsprache sehr ähnlich, wo nicht gleich. In beiden Sprachen, sowohl in der Wort- als in der Tonsprache, setzt uns deren rhythmisches Verhältniss eigentlich erst in den Stand, deren zusammengereihete Phrasen, Perioden und Abschnitte sammt deren mannichfaltigen Accenteinschnitten gehörig zu unterscheiden und doch auch wieder als ein zusammenhängendes Ganze aufzufassen und zu überschauen. Nur ein schönes rhyth-

misches Verhältniss verleiht einem Redesatz und auch einem musikalischen Satz den eigentlichen harmonischen höheren Wohlklang, den wir alle deutlich fühlen.

In der Wortsprache trennt in Verbindung mit der Aussprache der Sprachaccent die Sylbenlängen und Kürzen, so wie die ganzen Worte, durch kleine unmerkliche Trennungszeiten oder Pausen, und die kleineren oder grösseren Ruhepunkte, welche die Phrasen und Perioden von einander trennen und unterscheiden, sind durch die Interpunction angedeutet; allein in der Tonsprache giebt es keine dergleichen Interpunction; die Pausen, welche zuweilen vorkommen, haben häufig gar keine Beziehung auf Interpunction, sondern blos auf Stimmführung und anderweitige Tonverhältnisse. Auch die kleinen Trennungszeiten wie in der Sprache zwischen Sylben und Worten, durch den Sprachaccent, finden zwischen den Tönen in der Musik nicht regelmässig statt, sondern nur theilweise, indem hierüber der musikalische Vortrag entscheidet und z. B. bei dem Legato-, con Portamento-Vortrag u. s. w. die Töne nicht von einander getrennt oder abgesetzt werden, sondern gleichsam an einander gebunden bleiben und gleichsam in einander fliessen müssen.

Dagegen bilden bei dem Vortrag der Musik die mannichfaltigen und reichhaltigen metrischen, melodischen, modulatorischen und rhythmischen Accente, welche der Musik eigen sind, die Interpunction, und so zu sagen die richtige Aussprache der Töne in der Tonsprache; denn ohne die richtige Accentuirung der Töne bei dem Vor-

trage verliert ein musikalischer Vortrag alle Verständlichkeit, allen musikalischen Sinn, wird unfasslich, ermüdend und sogar widerlich. Hat der Componist nicht gehörig und richtig accentuirt, so bleibt auch eine sonst gute Melodie doch unverständlich und ohne richtigen Sinn.

Manche nehmen auch in der Musik vier Accente an, nämlich den grammatischen, oratorischen, declamatorischen und pathetischen, Andere hingegen nur drei, indem sie oratorischen und pathetischen als gleich betrachten, oder den pathetischen nur für eine höhere Stufe des oratorischen halten. Der grammatische Accent soll sich nur auf die guten Tacttheile beziehen, Arsis und Thesis hingegen die musikalische Metrik und Verskunst in sich begreifen, nämlich zwei unmittelbar auf einander folgende Zeiten, deren erstere die zweite bedingt und deren Vielfältigung den Rhythmus bilde. Hierdurch wäre denn aber doch weiter noch gar nichts als der Nachdruck, welcher den hervorzuhebenden Tonfolgen eines musikalischen Satzes zukommen soll, bezeichnet; dieser Nachdruck der hervorzuhebenden Tonfolgen hängt in der Musik aber noch von ganz anderen Accentuirungen als derjenigen des monotonen Tactmetrums ab! In der Musik giebt es (die complicirten Accente mehrstimmiger Musik hier gar nicht zu erwähnen) nicht blos leichte und schwere, starke und schwache, kurze und lange Accente, sondern auch 1) die mannichfach verschiedenen metrischen Accente, die sich noch durch verändertes oder verrücktes Tactmetrum, also durch Syncopation, Antici-

pation, Retardation, durch Bindung, Staccato, Legato oder Pizzichato unendlich mannichfaltig abstufen können, 2) die wechselnden Accente der Höhe und Tiefe der Töne, die durch piano, forte oder mezza voce, die durch crescendo und decrescendo entstehenden, 3) die Accente der melodischen Fortschreitung, die modulatorischen und enharmonischen Accente, 4) die rhythmischen Accente, 5) die Accente der charakteristischen Bewegung und der musikalischen Declamation, 6) die der melodischen Cadenzen und Ruhepunkte, 7) die der musikalischen Interpunction und der kleinern oder grössern Pausen, welche in der Musik die Töne, Phrasen oder Perioden zwar in Bezug auf Zeit von einander trennen, nicht aber die eigentliche musikalische Interpunction bilden, weil diese hauptsächlich durch metrische und rhythmische Einschnitte, und durch melodisch-modulatorische Accente und melodische Cadenzen oder kleine Ruhepunkte gebildet oder hervorgebracht wird.

Das Wort Cadenz wird in unsern musikalischen Lehrbüchern fast beständig mit Tact oder anderweitigen metrischen Einschnitten, und auch mit der rhythmischen und melodischen Interpunction verwechselt, so dass dessen eigentlicher Sinn und Bedeutung ganz unbestimmt bleibt, indem die sogenannten Contrapunktisten oder Harmoniker es grösstentheils nur auf sogenannte harmonische Fortschreitungen beziehen; in Bezug auf musikalische Metrik bedeutet es aber eigentlich ganz dasselbe, was

Cäsur, Einschnitt, Ruhepunkt in der Wortsprache bei dem Versbau der Poesie bedeuten.

Die Benennungen halbe oder ganze, vollkommene oder unvollkommene, unterbrochene oder Trugcadenzen (*In-ganni*) klären auch nichts auf, weil sich solche nur auf sogenannte harmonische Fortschreitung, nicht aber auf metrische Interpunction beziehen. Metrische Einschnitte werden aber nicht blos durch sogenannte harmonische Relationen, sondern weit mehr durch Tactaccente, Notengeltungen, Notenfiguren und Pausen hervorgebracht, enthalten also auch schon ohne alle Beziehung auf sogenannte harmonische Fortschreitung leichte und gewichtige, lange und kurze, starke oder schwache Töne. Auch die Benennungen von Viertel-, halben, Dreiviertel- und ganzen Cadenzen würden zu keiner Interpunctions-Bezeichnung führen, weil, so lange man in der Musik jeden vollkommenen oder unvollkommenen Schluss durch das Wort Cadenz ausdrücken will, die unterbrochene und die Trugcadenz noch Verwirrung veranlassen würden. Ruhepunkt würde hingegen ein passendes Wort dafür sein und gäbe denselben Sinn wie in der Wortsprache. Endschluss in musikalischer Beziehung drückte dann die Finalcadenz oder das Punctum der Wortsprache aus, den grössern Ruhepunkt das Semicolon, den kleinern Ruhepunkt das Comma der Sprache aus; an melodischen Fragezeichen, Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen ist die Musik ohnehin weit reicher als die Sprache.

Die metrische und die melodische Cadenz sind in der Tonsprache oft sehr verschieden, denn eine Cadenz kann metrisch ganz richtig, melodisch aber falsch sein, oder auch melodisch richtig, und metrisch so wie auch zugleich rhythmisch falsch und sich widersprechend sein. In allen solchen Fällen wird aber die Melodie unverständlich oder musikalisch sinnverkehrend, und bei dem Vortrag derselben widerlich und unleidlich für das Gehör und musikalische Gefühl.

Die Beobachtung einer richtigen metrischen und melodischen Interpunction ist in der Musik eben so wesentlich und nothwendig, als die Interpunction in der Wortsprache, ja fast noch wesentlicher. Man weiss ja, wie die Versetzung eines einzigen Comma oft den ganzen Sinn einer Sprachperiode umändern oder auch verkehren kann, eben so schlimm und noch schlimmer ist es in der Musik, weil die Tonsprache, die melodische Sprache, noch ungleich feinere Beziehungen und zartere Wendungen als die Wortsprache hat.

Will man eine Parallele zwischen der Interpunction der Sprache und der der Musik ziehen, so könnte man die kleinen Einschnitte oder Ruhepunkte der melodischen Fortschreitung mit dem Comma, die grösseren, den halben Schluss oder die Halbcadenz mit dem Semicolon, und Colon mit dem unvollkommenen Schluss, Punctum mit dem vollkommenem Schluss vergleichen, wobei die unterbrochenen Cadenzen und die Trugcadenzen die Ausrufungs- und Fragezeichen versinnlichen würden, doch diess gehört

eigentlich nicht hierher, sondern in eine musikalische Grammatik.

Obschon in mancher Beziehung sich ähnlich, sind doch die musikalischen Accente eben so verschieden vom Sprachaccente, als die musikalischen Töne verschieden von den Sprachlauten sind; die Musik hat zwar auch schwache und starke Accente, durch piano und forte, Längen und Kürzen, wie $\frac{1}{32}$ und ganze Noten, leichte und schwere Accente, wie leichte Melismen und Syncopationen, nicht allein für einzelne Töne und Tongruppen, sondern auch für ganze Phrasen und Perioden, ferner declamatorische, pathetische und dergleichen Accente, allein im Ganzen betrachtet ist die Musik, vermöge ihrer so mannichfaltigen anderweitigen verschiedenen Tactaccente, Accente des verschiedenen Zeitmaasses und der verschiedenen charakteristischen Bewegung, melodischer, metrischer, modulatorischer und rhythmischer Accente, doch unendlich viel reicher an Accenten aller Art als die Sprache, und besitzt daher unendlich viel mehr und abwechselndere, ergreifendere, eindringlichere Ausdrucksmittel als diese. Eben dieser unendliche Reichthum von Ausdrucksmitteln der Musik verleiht, wenn solcher gehörig und passend benutzt wird, dem musikalischen Vortrage denjenigen ergreifenden seelenvollen Ausdruck, dessen Mangel selbst durch die grösste Kehlfertigkeit des Sängers, oder die grösste Kunstfertigkeit des Virtuosen, und durch alle künstlichen Verzierungen und Ausschmückungen des Vortrages niemals ersetzt werden können.

Weder in der ungebundenen Sprache, der Prosa, noch der gebundenen, der Poesie, giebt es für den Vortrag ein näher bestimmtes Zeitmaass, also überhaupt kein Zeitmaass für den Versfuss. Im freien tactlosen Recitative, sowohl serio, als buffo und parlando, hat die Musik ebenfalls kein näher bestimmtes Zeitmaass, aber desto wesentlicher und strenger vorgeschrieben ist solches bei aller in einem Tactmaass und Zeitmaass geschriebenen Musik, weil die Musik dann auch in ihrem kleinsten Zeittheilchen organisch und lebendig ist, und alle ihre mancherlei Accente sich diesem Tact- und Zeitmaasse homogen gestalten müssen, und in sofern hat allerdings jede Tactart ihre eigenen Accente und ist dadurch der Vortrag in jeder Tactart verschieden; wie verschieden z. B. sind die Accente und auch der musikalisch-declamatorische Vortrag in einem $\frac{4}{4}$ Adagio von einem $\frac{2}{4}$ Allegretto, oder in einem $\frac{3}{4}$ Largo und einem $\frac{6}{8}$ Allegro. Aber auch bei dem gleichen Zeitmaasse zweier verschiedenen Tactarten ändern sich doch schon alle metrischen und melodischen Phrasen in ihrem Accentausdrucke und ihrer charakteristischen Bewegung, und auch der Rhythmus wechselt mit der Veränderung dieser Accente, so wie ein und dieselbe Melodie dadurch ebenfalls ihren Charakter, Ausdruck und Vortrag verändert. Denn die Melodie schildert nicht Begebenheiten, entwickelt nicht Begriffe wie die Sprache, sondern kann durch Töne nur Empfindungen ausdrücken, welche aber nur einzig und allein durch den Accentausdruck klar, fass-

lich und bedeutungsvoll für den Zuhörer hervortreten können.

Die Höhe oder Tiefe des Sprachlautes ist gänzlich verschieden von der musikalischen Tonhöhe oder Tiefe. Alle musikalischen Töne unterscheiden sich im Wesentlichen nur durch Höhe und Tiefe, und ohne diese Abwechslung von Höhe und Tiefe wäre gar keine melodische Abwechslung der Töne, folglich keine Modulation und keine Melodie, wodurch eben erst die Musik zu einer ausdrucksvollen Tonsprache wird, möglich, sondern gäbe es nur die Abwechslung von Tactart, Zeitmaass, Metrum und Rhythmus eines Klanges, so wie z. B. bei dem Trommelklange. In der Sprache hingegen ist die Höhe oder Tiefe des Sprachlautes nicht wesentlich, sondern wird mit zum Ausdrucke des declamatorischen Accentos gerechnet, wobei aber häufig Hebung und Senkung der Stimme mit Höhe und Tiefe des Sprachlautes verwechselt wird; Hebung der Stimme durch Nachdruck ist nicht Erhöhung des Sprachlautes, und Senkung der Stimme nicht Vertiefung desselben, sondern Beides beziehet sich eigentlich nur auf zu- oder abnehmende lebhafte Articulation im Vortrage, womit aber allerdings auch zugleich ein Wechsel von Höhe und Tiefe verbunden sein kann. Wahrscheinlich hat sich der menschliche Gesang zuerst aus dem declamatorischen Accent entwickelt, so wie sich dann die Instrumentalmusik aus dem Gesange entwickelt hat.

Ohne richtigen Accentausdruck würde die Wortsprache weder Fasslichkeit noch Verständlichkeit, Klarheit der Ge-

danken, noch richtigen Ausdruck, noch prosaischen und metrischen Wohllaut haben. Für die Zeitdauer der Sprachlaute, Sylben und Worte bei dem Sprechen giebt es in der Wortsprache kein bestimmtes Maass, wie in der Musik für die Töne innerhalb eines Tactes, sondern bezeichnet man in der Metrik alle Längen und Kürzen mit — und ∪; wie lang, wie kurz, bleibt dem Ermessen des Sprechenden überlassen und wird nicht, wie in der Musik, durch längere und kürzere Noten angedeutet.

In der Wortsprache ist das Metrum, der Sylbenfuss und der Versbau daher nur das Maass und die Bestimmung der Sylbenlänge in einer Verszeile oder in einem ganzen Verse, die Anordnung, wie solche wechselnd auf einander folgen sollen, jedoch ohne irgend eine Angabe für deren Zeitmaass oder Zeitdauer. Rhythmus bedeutet in der Sprache das Maass des symmetrischen Verhältnisses, der metrischen Perioden oder Sätze zu einander; die ebenmässige Uebereinstimmung derselben zu einem harmonischen Ganzen bildet die rhythmische Harmonie, den höheren Wohllaut der Sprache.

Bei dem Vortrage einer Rede muss der Sprechende nicht allein deutlich articuliren und accentuiren, das heisst, jeder Sylbe, jedem Worte bei der Aussprache den ihm zukommenden schwächeren oder stärkeren Nachdruck geben, die nicht bezeichneten Accente gehörig beobachten, die prosaische oder metrisch-rhythmische Interpunction durch die kleineren und grösseren Pausen oder Ruhepunkte zwischen den Phrasen und Perioden gehörig

herausheben, sondern auch mit einem gewissen Tacte und in einem gewissen Zeitmaasse sprechen, welches zwar nicht angegeben ist, nichtsdestoweniger aber deutlich genug gefühlt wird. Ferner den Klang der Stimme mit der gehörigen Mannichfaltigkeit und Abwechselung passend moduliren und zugleich gut declamiren, aber auch zugleich den oratorischen Wohllaut der Sprache mit dem rhythmischen Wohlklang derselben zu vereinigen wissen. Kurz, oder mit anderen Worten, der Redner muss seinen Ausdruck dem Inhalt und Sinn der Rede gehörig anzupassen wissen und doch auch zugleich in Uebereinstimmung damit den höchsten oratorisch-declamatorisch-rhythmischen Accentausdruck erreichen! Ein solcher Orator muss Biegsamkeit der Stimme mit dem Wohllaut derselben vereinigen, um bei der Modulation seiner Stimme gehörigen Tonfall mit gehöriger Accentuirung verbinden zu können, welche Accentuirung, je nach dem verschiedenen Ausdruck seiner Rede, ruhiger und sanfter, leidenschaftlicher und heftiger, schneller oder langsamer sein muss, und worüber nur das eigene Gefühl des Orators zu entscheiden hat. Nur die Beobachtung und Vereinigung von allem dem hier Angegebenen macht den Vortrag einer Rede fasslich, fliegend und angenehm für den Zuhörer und ergreift dessen Mitgefühl.

Die Wortsprache kann zunächst nur durch den Gedanken auf die menschliche Empfindung wirken, daher muss Klarheit und Verständlichkeit im Kreise des Gedankens in der Sprache das erste und wesentlichste Er-

forderniss sein und bleiben und stets darin vorherrschen. Im Kreise des Gefühls hingegen, in der Tonsprache, ist das wesentlichste Erforderniss, der vorherrschende Charakterzug, Innigkeit, Tiefe und Stärke der Empfindung. Wahre, gute Musik muss mit dem lebendigsten Ausdrucke des Gefühls ebenfalls die höchste Klarheit und Verständlichkeit der Empfindung verbinden, besonders im Gesange, wo die melodischen Tonfolgen das ausdrücken müssen, was die Worte bezeichnen oder aussprechen, denn ohne musikalische Klarheit hat eine Melodie weder musikalischen Sinn, noch musikalische Wahrheit, sondern wird zur musikalischen Missgeburt, an welchen von jeher kein Mangel gewesen ist.

In der Sprache ist das Wort das Darstellungsmittel des Ausdrucks, in der Musik der Ton; aber in beiden werden diese Elemente des Ausdrucks erst durch die gehörige Zusammenreihung und deren beziehungsvolle Verbindung unter einander zu einer Sprache, welche durch Fasslichkeit, Klarheit und Wohllaut oder Wohlklang erst angenehm und verständlich wird. Sowie in der Wortsprache, in Prosa und Versbau, durch sinngerechte Interpunction, Phrasen, Perioden und Sätze mit unvollkommenem oder vollkommenem Schluss und Endsinn entstehen, eben so ist diess auch der Fall in der Tonsprache, und wenn bei solchen Phrasen, Perioden und Wortsätzen, in deren Verbindung und Zusammenhange eine gewisse ebenmässige Ordnung, eine gewisse beziehungsvolle Uebereinstimmung zu einem Ganzen herrscht, so bildet sich

sowohl in der Wortsprache, als auch in der Tonsprache dasjenige, was das Wort Rhythmus ausdrückt, nämlich die rhythmische Harmonie, der höhere rhythmische Wohllaut der Sprache, der höhere rhythmische Wohlklang der Musik. In der Wortsprache sowohl als der Tonsprache fesselt die höhere rhythmische Harmonie den Zuhörer, auch wenn er sich derselben nicht bewusst ist, denn nur durch die gleichzeitige Beobachtung und Vereinigung des rhythmischen Ausdruckes mit dem übrigen Ausdruck des Vortrages, gewinnt eine Rede und auch Melodie erst Leben, Feuer und höhern, wahrheitsvollen, logischen Ausdruck; ohne den rhythmischen Ausdruck hingegen bleibt der Vortrag in der Wortsprache und der Tonsprache, trotz alles sonstigen rhetorischen oder musikalischen Ausdruckes, doch wirkungslos.

Zum richtigen Vortrage in der Tonsprache ist es noch weit nöthiger, als in der Wortsprache bei der Aussprache der Sylben und Worte, dass jede Note, jede metrische Tonfigur oder Notengruppe, nicht allein ihre richtige Zeitgeltung und die ihr zukommende Dauer der metrischen Accentgeltung erhalte, sondern auch den durch ihre melodische oder modulatorische Fortschreitung entstehenden, richtigen, musikalisch-sinngerechten Accent im Vortrage erhalte. Richtiger Accentausdruck ist sowohl in der Sprache als bei dem Gesange noch nöthiger als alles Andere, denn ohne solchen bleibt die beste concipirte Rede monoton, die schönste Melodie dem Zuhörer unverständlich. Da nun die Tonsprache noch ungleich man-

nichfaltigere und reichhaltigere Accente als die Wortsprache hat, so ist der richtige Accentausdruck in dieser noch wichtiger und nothwendiger, weil hierauf hauptsächlich aller Ausdruck des Gesanges, alle Verständlichkeit, Fasslichkeit und Klarheit des musikalischen Sinnes, alle Richtigkeit und Wahrheit des Vortrages, so wie auch zugleich der höhere Wohlklang der rhythmischen Harmonie beruhet. In der Musik ist also der richtige Accentausdruck die Hauptsache; aber auch in der Wortsprache hängt vom richtig accentuirten Vortrage oft weit mehr, als von einer richtigen Prosodie ab.

Eine Sprache ist um so vollkommener, je wortreicher sie ist, und je mehr sie sich dadurch eignet, eine möglichst grosse Anzahl von allgemeinen Begriffen, die durch Abstraction gebildet werden, auszudrücken. Eine rohe, un- ausgebildete Sprache kann zwar einen grossen Vorrath von Worten von klarer Bedeutung haben, aber die Mannichfaltigkeit der Wortbildungen, der Wortfügung und Wortverbindung, der Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, der Binde-, Trennungs- und Verbindungswörter werden ihr fehlen, oder doch noch sehr unvollkommen sein. Ebenso wird die Tonsprache um so vollkommener sein, je mannichfaltigere melodische Tonfolgen, Verbindungen und Beziehungen der Töne unter sich, solche entwickeln kann, um alle und jede Abstufungen der menschlichen Empfindungen ausdrücken zu können.

So unendlich reich auch jetzt schon unsere Ton-
sprache an Ausdrucksmitteln aller Art ist, so wird sich
solche doch erst dann völlig ausbilden und entwickeln,
wenn wir die zwölf Viertelstöne mit in unser musikali-
sches Alphabet aufgenommen haben, denn dann erst wird
die Melodie sich jeder nur möglichen Empfindung anpas-
sen, in den feinsten Wendungen bewegen können und ei-
nen mit Worten gar nicht zu schildernden, unendlich be-
ziehungsvollen Ausdruck annehmen können.

Eine kleine, auch nur einigermaßen erschöpfende
Abhandlung über musikalische Metrik und Rhythmik fehlt
in unseren musikalischen Lehrbüchern noch gänzlich, so
wünschenswerth solche auch ist, obschon sowohl das
freie, als auch das an Tactmaass gebundene Recitativ
Anleitung genug dazu bietet. Der Rhythmus gruppirt
ordnungsvoll und ebenmässig die metrischen Perioden
und Accente, und ist mithin das Maass der Metrik und
deren harmonischen Gruppierung.

Die Sprachkunst und die Tonkunst sind zwei innig
verwandte Schwestern, welche in der Vocalmusik sich so
mit einander vereinigen, dass der Sprachaccent mit den
melodischen und modulatorischen Accenten zusammenfällt,
gleichsam verschmilzt und bei der musikalischen Decla-
mation der Worte ganz mit dem Ton verschmelzen muss,
wenn die Melodie nicht unsangbar und gewissermaßen
unerträglich werden soll, denn eben dieses Zusammen-
schmelzen von Sprachlaut und Ton, von Sprachaccent und

melodischem Accent ist in der Tonsprache von so ergreifender Wirkung.

Die Sprache entfernt und trennt sich hingegen von der Tonkunst, wenn solche Begebenheiten erzählt oder schildert, Begriffe entwickelt, zergliedert oder feststellt, körperliche Gegenstände aus der Sinnenwelt beschreibt, oder überhaupt von Dingen, welche der Verstandeswelt angehören, handelt.

Die Tonkunst dagegen entquillt nur und wurzelt nur in der Welt der geistigen Gefühle und Empfindungen. Melodische musikalische Töne erklingen nicht dem Verstande, welcher Empfindungen beschreibt und zergliedert, sondern drücken solche aus und erregen solche auf mannichfach verschiedene Art und Weise, indem sie das menschliche Gemüth auf eine, in mancher Hinsicht noch unerklärbare Art und Weise durchströmen; kurz, musikalische Töne sprechen durch ihren Ausdruck zu dem Gemüth, nicht aber zu dem Verstand und der Einbildungskraft des Menschen, wie diess die Wortsprache thut. Aber nur als zusammenhängende, sinngerechte, melodische Tonfolgen können musikalische Töne menschliche Empfindungen ausdrücken, oder die durch Worte ausgedrückten begleiten und unendlich mannichfaltig schattiren oder abstufen; unmelodische Tonfolgen hingegen sind eigentlich nichts Anderes, als Signale oder akustische Klangexperimente, welche einen unbestimmten, sinnlichen Eindruck auf das Ohr machen, oder auch als Ohrenkitzel oder Ohrenschmauss gefallen können. Niemals aber

können melodische musikalische Töne durch ihre Verbindung, gleich den Worten der Sprache, Handlungen oder Begebenheiten schildern, Begriffe entwickeln oder feststellen, daher nicht Schlachten, Stürme, Gewitter, Erdbeben schildern, wohl aber die Gefühle der menschlichen Brust, des menschlichen Gemüthes, während solcher Begebenheiten, vielfältig abgestuft ausdrücken!

Erst die Verbindung und Zusammenreihung der melodischen Phrasen und Perioden zu musikalischen Sätzen, welche einen musikalischen Sinn und Ausdruck haben, bilden die Musik zur Tonsprache aus. Solche musikalische Sätze, wie die formlosen, antiphonischen Strophen der Kirchenmusik, nähern sich oder gleichen, insofern solche ebenfalls kein bestimmtes Zeitmaass im Vortrag haben, der poetischen Prosa der Wortsprache; desgleichen solche musikalische Sätze, wie diejenigen des freien, tactlosen Recitativo serio und Cantabile, oder buffo und parlando. Musikalische Sätze, als Lied, Arie oder Chor, mit festbestimmtem Tempo oder Tactmaass hingegen nähern sich oder gleichen der metrischen Verskunst, unterscheiden sich aber wieder von denselben durch ihren Vortrag in einem festbestimmten Zeitmaass.

So vortrefflich nun auch formlose Antiphonien und Recitative, von nicht allzulanger Dauer, componirt sein mögen, so wirkt doch eine Melodie in metrischer Form, verbunden mit einer bestimmten Tactart und bestimmtem Tempo, weit eindringlicher und lebhafter auf das menschliche Gefühl, und wird dem Ohre weit fass-

licher, als jene, weil dann die mannichfaltigen metrischen, melodischen und rhythmischen Accente weit bestimmter und schärfer hervortreten und wirken, und eben dadurch der Ausdruck der Empfindung unserem Ohr und unserem Gemüth weit fasslicher wird. Also wirkt Melodie mit gegebenem Zeitmaass, Tactmaass, ihrer charakteristischen Bewegung, Metrum und Rhythmus, also mit einem Worte metrische Musik, weit mächtiger auf uns ein, als tactlose, formlose und fast rhythmuslose Melodie oder Musik.

So reich die Wortsprache auch an oratorischen, declamatorischen und sonstigen charakteristischen Accenten ist, so ist doch die metrische Musik an allen diesen und noch mancherlei andern Accentausdrücken ungleich reichhaltiger und unerschöpflicher.

Wenn bei der Declamation metrischer Poesie der Vortrag zu langsam und schleppend, oder zu schnell und undeutlich ist, so bleibt doch wenigstens der Sinn und die Bedeutung der Worte noch erhalten; in der Tonsprache hingegen ändert sich durch zu langsamen oder zu schnellen Vortrag nicht allein der musikalische Sinn, Charakter und Ausdruck der Melodie, sondern verkehrt sich derselbe auch häufig gänzlich, und nimmt einen entgegengesetzten Charakter und Ausdruck an, so dass z. B. eine Melodie, die im langsamen oder mässigen Tempo erhaben, ernst, feierlich oder rührend klingt, im schnellen Tempo scherzhaft, komisch, burlesk oder tändelnd klingt, weil die vorher gewichtigen, gehaltenen musikalischen Accente sich mit dem schnellen Tempo in leichte, schnell

vorübergehende Accente verwandeln. Schon in einstimmiger Melodie sind die musikalischen Accente weit relativer, reichhaltiger und abwechselnder als die Accente der Sprache, aber noch viel relativere, complicirtere und eindringlichere Accente bilden sich in der Musik durch das Zusammenklingen mehrerer Melodien, wie z. B. im vierstimmigen Gesange, wo jede einzelne Stimme eine eigenthümliche Melodie, Tactart, Bewegung, Metrum und Rhythmik, folglich auch ihre eigenthümlichen, von den der andern Stimmen verschiedenen Accente haben kann, welche verschiedene Accente aber zusammen vereinigt, einen Haupt- oder Totalaccent des Ganzen bilden, also zusammen harmoniren können, obschon solche, einzeln betrachtet, von einander differiren!

Auch die Eigenthümlichkeit der melodischen, modulatorischen und enharmonischen Accente der Musik, ohne alle Beziehung auf Metrik, weicht gänzlich vom Sprachaccente ab, und bildet in ihrer Vereinigung und Verbindung mit Tactmaass, Metrum und Rhythmus eine Menge von ausdrucksvollen Accenten, an denen die Sprache nur arm ist.

Am deutlichsten tritt sowohl die Aehnlichkeit, als auch die Verschiedenheit zwischen Wortsprache und Tonsprache bei dem menschlichen Gesange, nämlich bei der Vereinigung des Sprachlautes mit dem musikalischen Tone hervor. Beide müssen bei richtigem Vortrage des Sängers innig mit einander verschmelzen, denn der Sänger muss die richtige Articulation der Sprache beobach-

ten, das heisst, die Worte trotz dem Flusse seines melodischen Vortrages, deutlich mit aussprechen, ohne der Melodie dadurch Eintrag zu thun, wenn dessen Vortrag nicht fehlerhaft oder unverständlich werden soll.

Das *Recitativo parlando*, wenn solches mit vollkommener Freiheit der Stimme und scharf accentuirter Aussprache vorgetragen wird, hält gerade die Mittellinie zwischen Sprechen und Singen ein und ist daher weder Sprache noch Gesang. Bei manchen Tonfolgen tritt der Sänger in seinem *Parlando*-Vortrage mehr in den Sprachlaut, also in das Gebiet der Wortsprache, bei andern hingegen mehr in das *Cantabile*, also in das Gebiet der Tonsprache über, und ausgezeichnete italienische Sänger vermögen diesen Uebergang auf eine so unmerkliche, feine aber schöne Art und Weise zu bewerkstelligen, dass solche oft plötzlich wirklich sprechen und gleich darauf wieder singen, ohne dass man dabei bemerken kann, durch welches Mittel sie diess bewirken, und wie diess eigentlich zugeht, indem Alles so ganz natürlich und folgerichtig erscheint.

Im *Recitativo parlando* vereinigen und trennen sich also die Sprache und der Gesang mit Leichtigkeit auf eine ganz naturgemässe Art und Weise.

Bei dem Versbau der Sprache bestimmt das *Metrum* die Zahl und das Gewicht der langen und kurzen Sylben des Verses, ohne jedoch die Zeitdauer der Aussprache zu bestimmen. In der Musik hingegen giebt das *Tactmetrum* für jedes verschiedene Tactmaass nicht allein das Accentge-

wicht der Tactglieder, sondern das Tempo auch zugleich die Zeitdauer an, innerhalb welcher die Glieder eines Tactes mit ihren Haupt- und Nebenaccenten vorgetragen werden sollen.

Bei dem gegebenen Metrum des Verses bleibt die Sylbenzahl und deren Accentgewicht unverrückt dieselbe, in der Musik hingegen ist das Tactmetrum nicht bleibend, sondern wird fast jeden Augenblick durch längere oder kürzere Notengeltungen, Bindungen, Tactverrückungen und dergleichen mehr, in seinen Haupt- und Nebenaccenten verändert, daher das Tactmetrum nur ein allgemeines Maass der schweren und leichten Tactaccente ist, denn schon jeder ausgehaltene Ton oder Triller, der einen ganzen Tact überschreitet, hebt in seiner Stimme den Tactaccent auf, so wie auch die durch piano, forte, legato, staccato, pizzicato, crescendo und decrescendo, und durch die mannichfach verschiedenen metrischen Tonfiguren entstehenden metrischen Accente ganz ausserhalb des Tactmetrums liegen und eben dadurch die allgemeine musikalische Metrik bilden.

Die Analogie des Versfusses mit dem Tactmetrum, beziehet sich daher eigentlich nur auf die Tactzeiten, wie es auch die Unterlegung eines Versmetrums unter eine im Tactmaass geschriebene Melodie deutlich genug zeigt, indem einfaches Versmetrum kürzeres und einfacheres, zusammengesetztes Versmetrum hingegen längeres und zusammengesetzteres Tactmaass bedingt, wenn die Declamation der Worte metrisch und melodisch musikalisch richtig bleiben soll. Ausnahmen hiervon bildet allerdings der ver-

zierte melismatische Gesang, bei welchem oft viele Noten und ganze Notengruppen oder Passagen, auf nur eine Sylbe oder ein Wort kommen; in solchen Fällen beherrscht allerdings die Melodie durch ihren Fluss und ihren Rhythmus das Metrum und den Rhythmus der Wortsprache und ordnet sich beides unter. Indess hat doch sonst jedes musikalische Tactmetrum, und selbst das kürzeste, nämlich dasjenige vieler Tanzmelodien, wie $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, auch sein analoges Versmetrum. Allein je kürzer und schärfer das musikalische Tactmetrum ist, desto ermüdender, einförmiger und monotoner wird dasselbe, besonders bei steter, gleichförmiger Wiederholung ein und derselben rhythmischen Perioden, ohne Abwechselung der melodischen metrischen Accente, wie diess so häufig bei der Tanz- und der Militairmusik vorkömmt.

Die metrischen Tactaccente lassen sich zwar mit dem Sylbenfuss des Versfusses vergleichen, denn die verschiedenen Tactarten mit ihren Haupt- und Nebenaccenten bilden den musikalischen Sylbenfuss, allein die an kein Tactmetrum gebundenen wechselnden Notenfiguren haben denn doch ganz andere metrische und melodische Verhältnisse unter einander, wodurch sich solche zu melodischen Phrasen und Perioden an einander reihen, und diese dann wieder rhythmische Perioden und Abschnitte bilden, und so die rhythmische Beziehung des Ganzen, die rhythmische Harmonie bilden und hervorbringen. So wie in der Sprache der Wohllaut der Prosa und auch des Verses mit von der Wahl und Zusammenstellung der Worte

abhängt, so auch in der Musik hängt von der Wahl der Töne und Tonfiguren, welche man zu melodischen Tonfolgen verbindet, die Modification der Accente und der dadurch bedingte Wohlklang mit ab, obschon die Modulation der Melodie, die charakteristische Bewegung und der Rhythmus sehr viel mit dazu beiträgt und bewirkt, indem die Melodie die Accente ungleich stärker als der Sprachlaut modificirt, und auch weit stärker auf das Ohr einwirkt.

Die Sprache wirkt auf den Verstand und die Empfindung zugleich ein, die Musik nur auf die geistige Empfindung des Menschen, aber auch zugleich auf sein körperliches Gefühl. Wenn die Wortsprache sich in der Beschreibung und Zergliederung der menschlichen Empfindung gleichsam erschöpft hat, so kann die Tonsprache, die melodische Musik, diese Empfindung noch auf die mannichfaltigste und unerschöpflichste Art und Weise vielfältig verschieden ausdrücken und gleichsam fortspinnen.

Schon einstimmige Melodie hat vermöge der so vielfach wechselnden metrischen Notengeltungen und Tonfiguren, viel mannichfaltiger abwechselnde metrische Accente als die Wortsprache, und noch unendlich viel mannichfaltiger und wechselnder werden diese durch ihre Vereinigung mit den melodischen und modulatorischen Accenten; aber noch unendlich viel mannichfaltiger, complicirter und eindringlicher werden diese Accente bei mehrstimmiger Melodie, wo der beständige Wechsel der metrischen Tongeltungen in jeder Stimme ein ande-

res Notenmetrum, ja oft sogar ein anderes Tactmetrum und auch andere rhythmische Perioden hervorbringt oder bildet, deren Vermischung und zugleich Verbindung zu einem übereinstimmenden harmonischen Ganzen abermals neue, oft wirklich sehr complicirte und doch wirkungsvolle Accente hervorbringt. Ein solches mehrstimmiges Zusammensprechen ist in der Wortsprache nicht möglich, sondern kann ein mehrstimmiges oder vielstimmiges sprechendes Chor nur unisono im gleichen Metrum, Tact und einem gleichen Zeitmaasse, welches dabei nicht einmal angegeben wird, sprechen, während in der Musik das Zeitmaass eines Tactes, mit Hülfe des Mälzlschen Metronoms, sehr genau bis auf das Bruchtheil einer Secunde angegeben werden kann.

Ein gewisses Tempo, welches aber nur gefühlt und nicht angegeben werden kann, findet in der Sprache bei dem Vortrag der Prosa und auch des Verses allerdings statt, desgleichen eine gewisse charakteristische Bewegung bei einem guten oratorischen Vortrag, nämlich bei dem lebhafteren oder heftigeren Ausdruck menschlicher Empfindungen oder Gefühle; z. B. bei dem Ausdrücke der Liebe, des Zornes, Hasses, Schmerzes, der Verzweiflung, moduliren und betonen wir unsere Stimme bei der Aussprache einzelner Sprachlaute, Sylben und Worte ganz anders, als wir dieselben Sprachlaute, Sylben und Worte bei dem Ausdrücke einer sanfteren, ruhigeren Empfindung artikuliren und betonen. Bei gesteigerten leidenschaftlichen Ausdrücken moduliren wir unsere Stimme

oft so, dass die Sprachlaute sich wirklich in musikalische Töne verwandeln, indem sie in diese übergehen, nämlich so, dass die Stimme wirklich in das Recitativo parlando oder declamando übertritt und zwar nur mit dem alleinigen Unterschiede von dem gewöhnlichen musikalischen Recitativ, dass einer solchen Stimmenmodulation keine unserer zwölf Dur- oder Moll-Tonarten zum Grunde liegt und sich solche daher nicht innerhalb einer bestimmten Tonart bewegt. Sobald aber eine solche Modulation sich innerhalb einer bestimmten Tonart bewegt, so wird solche zum wirklichen musikalischen Gesang.

Dergleichen ausdrucksvolle Sprachmodulationen der menschlichen Stimme haben von jeher genialen Sängern und Sängerinnen zum Vorbilde gedient, um bei dem Vortrage des Recitatives die menschlichen Empfindungen und Gefühle mit der möglichsten Treue und Wahrheit aufzufassen, nachzuahmen und mit möglichst richtiger, schöner Declamation recitativisch ergreifend auszudrücken.

Im akustischen Sinne könnte man den musikalischen Ton und den Sprachlaut noch auf folgende Weise definiren oder unterscheiden.

Der musikalische Ton ist ein fortfließender Klang von kürzerer oder längerer Dauer und einer abzumessenden Höhe oder Tiefe, welcher durch eine gewisse Anzahl gleichförmiger, regelmässiger Schwingungen eines klingenden Körpers, die derselbe in gleichmässigen Zeiträumen vollbringt, und deren Schnelligkeit abgemessen werden kann, hervorgebracht wird.

als Der Sprachlaut hingegen ist ein abgebrochener Laut, oder wenn man will, Schall von unbestimmter Höhe oder Tiefe, welchen die complicirten Bewegungen der menschlichen Sprachorgane hervorbringen. Dessen Höhe oder Tiefe kann weder abgemessen, noch genau bestimmt werden, weil derselbe nicht durch gleichförmige Schwingungen, wie der musikalische Ton hervorgebracht wird. Wenn sich aber der Sprachlaut mit den gleichmässigen Schwingungen der Luftröhre und des Kehlkopfes, welche beide zu den klingenden Körpern gerechnet werden müssen, vereinigt und verschmilzt, so tritt er in den melodischen menschlichen Gesang über und wird zum wirklichen musikalischen Tone.

Ich schliesse hiermit diese möglichst kurz und aphoristisch gehaltene Parallele zwischen Wortsprache und Tonsprache; wollte ich solche nur einigermaßen ausführlich behandeln, so müsste ich ein eigenes Büchelchen darüber schreiben, denn auch dieser Stoff ist unerschöpflich!

MOZART.

Obschon dieser vom Himmel so reich begabte, unter allen deutschen Componisten hervorragende Tondichter, sich die Unsterblichkeit durch seine Werke schon selbst gesichert hat, und wenigstens der Verehrung, welche ich ihm im unbegrenzten Maasse zolle, nicht bedarf, so halte ich es doch gewissermaßen für eine Pflicht, am Schlusse dieser Blätter die Erinnerung an diesen wahrhaft grossen Meister der Tonkunst, den der Tod uns leider nur allzu-

früh entriss, und der sowohl bei seinen Lebzeiten als auch nach seinem Tode, doch verhältnissmässig von nur Wenigen ganz erkannt und richtig gewürdigt worden ist, durch einige Worte wieder aufzufrischen. Denn wenn nicht von Zeit zu Zeit noch einige seiner Opern und Symphonien in Theatern und Concerten aufgeführt würden, so würde Mozart von der jetzt lebenden jüngeren Generation so ziemlich ganz vergessen sein. Seine Compositionen für Pianoforte sind schon längst aus der Mode und wohl nur noch den jetzt lebenden älteren Musikliebhabern bekannt; wahrlich kein günstiges Zeichen für unsern jetzigen musikalischen Zustand!

Mozart gab dem zu seiner Zeit herrschenden musikalischen Geschmacke eine ganz neue Richtung und hob die Tonsprache auf eine Höhe, welche von nur Wenigen in einzelnen Werken erreicht, von Keinem aber überboten worden ist. Er bildete die Tonsprache zu einer solchen melodisch durchsichtigen Klarheit und Vollkommenheit aus, wie vor ihm kein Anderer; eine so feine mit logischer Treue und Wahrheit durchgeführte Charakteristik handelnder Personen, bis in die feinsten Wendungen und Schattirungen der Melodie, wie im Figaro und Don Giovanni, hat uns bis jetzt noch kein anderer Componist gezeigt, weil eben nur Mozart diess vermochte. Er hatte hierzu kein Vorbild, sondern schöpfte nur aus seinem eigenen Gemüth, und eben deshalb blieb er stets originell, eigenthümlich und ewig neu! Und eben deshalb sind alle seine Werke durchdacht und zugleich vollendet!

Vor Mozart waren italienischer und deutscher Gesang noch zwei gänzlich verschiedene Dinge, und selbst der Vortrag einer italienischen Canzonette war gänzlich verschieden vom Vortrag eines deutschen Liedes oder Arie. Die früher in Italien vorhandenen guten Gesangschulen (Conservatorien) fehlten noch in Deutschland, und erst nach deren Untergang in den französischen Revolutionskriegen bildete sich die italienische Gesangsmethode in Deutschland allgemeiner aus. Jetzt ist die gute Methode des Gesangunterrichts wohl in ganz Europa eine und dieselbe; indess zeigt sich auch auf dem Papiere, wenn man deutsche und italienische Vocalcompositionen aus dem vorigen Jahrhundert mit einander vergleicht, dieser Unterschied sehr deutlich.

Mozart war der Erste, der diesen Unterschied aufzuheben, und das Schöne, Fliessende des ächten italienischen Gesanges mit deutscher Kraft und Gediegenheit geschmackvoll zu vereinigen wusste, denn in seinen Opern und auch in aller seiner sonstigen Vocalmusik hat er diese Aufgabe auf das schönste und herrlichste gelöst. Seine gelungensten und gediegensten Opern schrieb er für italienische Sänger, und zwar für solche, welche ihn wenigstens grösstentheils zu würdigen und zu schätzen wussten, und so wurden solche das herrlichste Vorbild des schönsten, melodiösesten, ausdrucksvollsten, charakteristischsten deutsch-italienischen Gesanges, welches nach Mozart noch kein anderer Componist in solchem vollkommenen Grade erreicht hat; der Reichthum des cha-

rakteristisch-melodiösen Ausdrucks seiner Opern überströmt gleichsam den Zuhörer und setzt ihn in Erstaunen.

Mozart gleich gross, sowohl in seinen Instrumental- als in seinen Vocalcompositionen, componirte stets vielfach melodisch, nämlich alle Stimmen seiner mehrstimmigen Musik haben eigenthümliche Melodien, die Mittelstimmen sind nicht bloß wie gewöhnlich bei anderen Componisten, Ripienstimmen, sondern haben selbstständige Melodien und tragen zu dem Ausdruck des Ganzen wesentlich mit bei. Eben deshalb entdeckt man bei dem wiederholten Anhören derselben immer neue melodische Schönheiten, welche man erst, beschäftigt mit der Auffassung des Gesamtausdruckes, überhörte, die aber nun mehr und mehr hervortreten. Demohnerachtet vereinigen sich doch immer alle diese oft scheinbar sehr complicirten Melodien, zu einem dem Ohr leicht fasslichen, naturgemässen, schönen Ganzen, weil solche stets den richtigsten und schönsten melodiösen Accentausdruck haben, daher musikalisch-logisch richtig und wahr sind, weshalb sie sich auch dem ungeübten Ohre leicht einprägen, und erklärt diess auf ganz einfache Weise, warum die Mozartische Opernmusik so schnell populair wurde und es auch bis in die spätesten Zeiten bleiben wird, während so viele andere Opernmusik nicht populair wird, sondern bald verklingt und vergessen wird. Zu dem grossen Eindruck Mozartischer Musik trägt aber auch noch etwas Anderes mit bei, was bisher kaum beachtet, oder wenigstens nicht definirt worden ist, nämlich die rhythmische Harmo-

nie Mozartischer Musik, durch welche er stets den höchsten Wohlklang erreichte. Kein anderer bis jetzt bekannter Componist hat in allen seinen Werken so wie Mozart, den höchsten Wohlklang durch die schönste rhythmische Harmonie erreicht! Hierin bleibt Mozart unübertroffen und allen Tondichtern ein Vorbild!

Mozart unterscheidet sich von anderen genialen Componisten schon dadurch, dass er nicht blos stets genial, sondern auch stets geschmackvoll war. Seinen musikalischen Geschmack hatte er sich schon seit frühester Jugend ausgebildet und die Freiheit der Wendungen seiner melodischen Tonsprache, schöpfte er aus den Tiefen seines musikalischen geistigen Gefühles, welches sich in ihm gleichsam zu einem sechsten Sinne, zum musikalischen Sinn ausgebildet oder gesteigert hatte. Ihm war die Composition oder vielmehr Tondichtkunst kein musikalisches Rechenexempel, sondern Sache des Gemüthes, die Melodie, eine Sprache der Empfindung, und eben deshalb war er gleich gross und gleich geschmackvoll im kleinsten Liede, so wie in seiner grössten Oper oder Symphonie. Zugleich war Mozart weder Pedant, noch Träumer, noch ein stubengelehrter Ideolog, sondern munterer, frischer, lebenskräftiger Mensch, welcher lebhaft empfand, und deshalb sind auch alle seine Compositionen frisch, lebendig und ausdrucksvoll.

Mozart war nicht allein Tondichter, sondern auch zugleich Virtuose auf dem Pianoforte im eigentlichsten hö-

heren Sinne des Wortes, und sein Vortrag auf diesem Instrumente verband die vollendetste Fertigkeit, das feinste musikalische Gefühl mit dem feinsten Ausdruck. Hätte Mozart, welcher in seinem so kurzen Leben vierhundert und etliche funfzig verschiedene Werke schrieb, nur noch zehn Jahre gelebt, welche herrliche und gediegene Werke würde er uns noch geliefert haben! Sein allzu früher Tod ist und bleibt ein unersetzlicher Verlust für die Tonkunst!

Mozart offenbarten sich, vermöge seines so feinen und durchgebildeten musikalischen Gefühls, stets die Melodien ganz seiner Empfindung analog, daher ergriff er die scheinbar schwierigsten Tonverhältnisse mit Leichtigkeit und modulirte naturgemäss, für alle Menschen gleich fasslich und gleich verständlich; den leichten und schnellen Ueberblick dessen, was er schuf, verlieh ihm seine tiefe Kenntniss der Tonsprache und sein musikalischer Genius. Seine mehrstimmigen Compositionen vereinigen sich stets zu dem Gesammtausdruck eines schönen Ganzen, und wenn in denselben nur eine Stimme als Hauptstimme auftritt, so haben doch auch alle die begleitenden Stimmen ihre besondere charakteristische Bewegung und ihren besonderen Ausdruck, welcher den der Hauptstimme unterstützt oder gleichsam erläutert. Eben dadurch mit, und im Verein mit seinen Melodien, ergreifen uns Mozarts Compositionen so gewaltig, und gleichsam ohne unser Wissen und Wollen!

Mozarts Melodien sind aber nicht allein schön, origi-

nell und wohlklingend, sondern deren Charakteristik ist auch stets musikalisch wahr, logisch richtig und treffend ausgedrückt, weil Mozart stets richtig und treffend zu accentuiren wusste. Mozarts Melodien wollen daher nicht bloß oberflächlich angehört und bewundert, sondern auch begriffen und verstanden sein; nämlich deren tieferer musikalischer Sinn, deren melodische Logik, deren melodischer und musikalisch-rhythmischer Ausdruck will auch begriffen und nicht bloß gefühlt sein.

Bei dem Studium Mozartischer Melodien werden sich dem aufmerksamen Schüler immer wieder neue melodische Beziehungen erschliessen, welche er vorher übersah, oder nicht gleich auffasste, und eben dadurch bleiben dessen Melodien ewig jung und ewig neu! Wer daher musikalische Charakteristik der verschiedensten menschlichen Charaktere, in den verschiedensten Situationen auf das treffendste, wahrste und vielseitigste ausgedrückt, studiren und erfassen will, der studire besonders die Mozartischen Opern, denn hier findet er stets die richtigen Mittel zum richtigen Ausdruck, nicht allein mit Genie, sondern auch mit Geschmack angewendet. Eben hierin liegt der Unterschied zwischen Mozart und so manchem anderen talentvollen Componisten, welcher uns zwar auch momentan durch musikalische Geistesblitze hinreissen und entzücken kann, aber nur allzu schnell, oft bald darauf, gleich wieder abkühlt. Mozarts Melodien und musikalische Gedanken vereinigen mit naturgemäsem schönem Ausdruck auch stets einen voll-

kommenen melodisch-logischen Zusammenhang und erhalten dadurch diejenige musikalische ästhetische Abrundung, Vollendung und übereinstimmende Harmonie, welche alle Verehrer Mozarts so sehr bewundern.

ABSCHIED VOM LESER.

Vorausgesetzt, dass Du die Geduld gehabt habest, mein geehrter Leser, diese Blätter bis hierher durchzulesen, so glaube ich (mich an Deine Stelle in Gedanken versetzend), Du könntest vielleicht eine Apostrophe an mich richten und sagen: „Ei! Freund Amadeus, wenn dem Allen so ist, wie du mir sagest, warum giebst du mir denn nicht auch zugleich noch, in der von dir vorgeschlagenen Notenschrift, eine grammatikalische Anleitung, oder wenigstens einen Leitfaden, vermöge dessen ich nun meinen musikalischen Weg allein weiter verfolgen kann?“

Hierauf erwidere ich Dir, mein verehrter Leser, dass ich diese Anforderung Deinerseits ganz gerecht und billig finde, denn wer etwas mit Grund tadeln will, muss auch angeben können, wie es besser zu machen wäre, oder wie ich vielmehr sagen würde, wer nicht im Stande ist, Besseres als das bereits Vorhandene hinzustellen, der hat noch gar nicht alle die nöthigen Einsichten erworben, um das Vorhandene mit triftigen Gründen tadeln zu können.

Eine naturgemässe musikalische Grammatik, oder wenigstens den Grundriss, die Grundlage dazu, zu ent-

werfen, ist keinesweges so schwierig, als man auf den ersten Anblick glauben dürfte; allein eine melodische Synopsis würde denn doch einen grösseren Umfang und einen kostspieligeren Druck, als der des gegenwärtigen Büchleins ist, erfordern, und doch wohl, wenn die vorgeschlagene vereinfachte Notenschrift keinen Eingang findet, was jedenfalls höchst ungewiss bleibt, nur Maculatur bleiben. Demnach wäre es damit noch nicht an der Zeit, was auch nicht schadet, denn aufgeschoben ist nicht aufgehoben.

Angenommen, Du, mein verehrter Leser, seiest noch ein junger Mann, der sich vielleicht, ergriffen von der Herrlichkeit der Tonsprache, derselben als schöner Kunst widmen möchte, so erlaube ich mir, Dir einen wohlgemeinten freundlichen Rath zu ertheilen; befolgst Du diesen, so wird sich Dir in nicht gar langer Zeit, gleichsam von selbst und ohne Dein besonderes Zuthun, ein Leitfaden offenbaren, welcher, wenn Du ihn *cum grano salis* erfassest, Dich sicher genug fortleiten und Dir eine musikalische Grammatik entbehrlich machen wird.

Suche in irgend einer guten Stunde, wo Dich angenehme, heitere Empfindungen durchströmen, diese Deine eigenthümlichen Empfindungen singend durch eine Melodie musikalisch auszudrücken, und schreibe Dir diese Melodie sogleich in Noten auf. Dieselbe braucht weder lang noch sehr ausgeführt zu sein. Sechzehn bis vier und zwanzig Tacte sind für den Anfang ganz ausreichend.

Singe oder spiele auf einem Instrumente diese Melodie wenigstens in den fünf Haupttempi, also Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto. Beobachte dabei jedesmal genau, wie sich mit dem veränderten Tempo auch jedesmal der melodische und metrische Accent, so wie auch der Ausdruck der Melodie verändert. Versetze dann diese Melodie in alle die verschiedenen gebräuchlichen Tactarten, nämlich $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ Tact, und ändere dabei die Notengeltungen und die metrisch-melodischen Accente nur in soweit ab, als das verschiedene Tactmetrum diess nothwendig macht. Singe oder spiele dann diese Melodie abermals in allen diesen verschiedenen Tactarten und den vorher erwähnten verschiedenen Tempi, und beobachte fortwährend dabei den oft gänzlich verschiedenen Accentausdruck und folglich veränderten Charakter, welchen die Melodie dabei annehmen wird. Nimm zum Gesang dieser Melodie gleich ein kleines Gedicht, um Dich zugleich mit in der melodischen Behandlung desselben zu üben; ein möglichst einfaches und allgemein gehaltenes ist dazu am besten; z. B. eine sogenannte Canzonetta d'amore oder Liebesgedicht, weil die Empfindung der Liebe ein sehr reichhaltiger Stoff ist, der sich in allen verschiedenen menschlichen Charakteren sehr verschieden abspiegelt und daher leicht zu behandeln ist.

Bist Du der italienischen Sprache auch nur einigermaßen mächtig, so nimm dazu eine einfache kleine italienische Canzonetta, weil diese Sprache schon einen

melodischen Klang hat und sich zum Singen vorzugsweise eignet; z. B.

*Senza di te ben mio
Vivere non poss'io,
Morir mi sento oh Dio!
Più vivere non vogl'io.*

Wo nicht, so findest Du auch bei den deutschen Dichtern reichliche Auswahl ähnlicher Gedichte vom gleichen Inhalt und Charakter; z. B.

*Sie ging zum Sonntagstanze,
Schon klang Musikgetön,
Und sie im grünen Kranze,
Sie war so wunderschön.*

Vermeide hingegen die an Reflexionen, Bildern und philosophischen Gedanken reichen, und daher für musikalische Composition nur selten geeigneten Dichter, wie Schiller und andere diesem ähnliche; denn deren Gedichte, wenn sie sich überhaupt zur Composition eignen, erfordern oder passen nur in ein einziges Tactmetrum, und diess will richtig gefühlt und gewählt sein, wenn nicht eine musikalische Missgeburt zum Vorschein kommen soll.

Wundere Dich nicht, dass ich Dir zumuthe, ein und dasselbe Gedicht in verschiedene Tactarten melodisch zu versetzen, ich thue diess absichtlich; denn wenn es auch im Allgemeinen ganz richtig ist, dass jeder verschiedene Versfuss sein analoges Tactmetrum erfordert, so ist doch die melodische Metrik so ungemein biegsam und geschmeidig, dass dergleichen kleine Gedichte, von nur allgemein charakteristischem Inhalt, sich mit einiger me-

lodisch-declamatorischen Geschicklichkeit in die verschiedensten Tactarten versetzen lassen, ohne dadurch zu verlieren oder gegen die musikalische Metrik zu verstossen, und eben diese Reichhaltigkeit des melodisch-metrischen Ausdrucks sollst Du gleich anfänglich durch eigne Erfahrung kennen lernen.

Wärest Du in meiner Nähe, so würde ich Dir, um Dich zu überzeugen, mehrere dergleichen kleine Gedichte vorlegen, welche absichtlich in verschiedene Tactarten versetzt oder vielmehr componirt sind, z. B. ein und dasselbe Gedicht im $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ Tact gesetzt, und es sollte Dir bei deren Ansicht schwer werden zu entscheiden, welches denn eigentlich die richtigste oder beste Tactart wäre, weil Du in jeder dieser verschiedenen Tactarten die Worte gleich richtig accentuirt und gleich richtig declamirt finden würdest.

Erdenke Dir nun zu dieser Deiner Melodie eine zweite, um dieselbe zu begleiten, und verfare mit diesem Duett grade eben so wie vorher mit Deiner einstimmigen Melodie.

Erdenke Dir dann eine dritte Melodie, und verfare mit Deinem Terzett wie vorher, dann eine vierte, und verfare mit Deinem Quartett wie vorher, dann eine fünfte, und verfare mit dem Quintett wie vorher, dann eine sechste, und verfare mit dem Sextett wie vorher, dann eine siebente, und verfare mit dem Septett wie vorher, endlich noch eine achte, womit Du ein Octiphonium hast, und auch mit diesem verfare wie vorher.

Trachte dabei dahin, dass jede Deiner Melodien eine gewisse Selbstständigkeit und, einzeln betrachtet, auch einen gewissen musikalischen Sinn und Ausdruck habe, also nicht blos Ripienstimme sei, und doch auch zugleich zum Gesamtausdruck des Ganzen passe.

Hast Du diess Alles mit Lust und Liebe zur Sache vollbracht, und ist Dir das Ganze auch nur einigermaßen leidlich für das Ohr gelungen, so sei versichert, dass Du Dir bereits für den Anfang eine recht hübsche praktische Anschauung von der Wirkung des Tempo, der Tactarten, der charakteristischen Bewegung, des metrischen und melodischen Accentausdruckes und auch von dem wechselnden rhythmischen Ausdrücke erworben hast. Vergleiche nun diese Deine eigene Composition mit ähnlichen Compositionen Mozarts und der guten älteren italienischen Meister, wie z. B. Cimarosa, Cherubini, Righini, Paesiello, Salieri, Zingarelli, und auch mit denen noch älterer Zeit, wie z. B. mit denen Sacchini's, Pergolese's, Jomelli's, Durante's, Maio's, Porpora's, Sarti's, Leo's, Caffaro's, Scarlatti's, Piccini's und anderer guten Meister der Gesangscomposition, wie z. B. Händels und Glucks Opern und Haydn's Instrumentalmelodien, und suche von diesen zu lernen was Dir noch fehlt. Fahre mit dergleichen praktischen Uebungen fort, und Du wirst sehen, welche Fortschritte in nicht allzulanger Zeit Du machen wirst, wie sich Dir das Zauberreich der musikalischen Töne mehr und mehr erschliesset, wie sich Dein natürliches melodisches Tongefühl mehr und mehr ausbildet, und

wie Dir nun melodische Tonfolgen, als Ausdrucksmittel
Deiner Empfindungen, gleichsam von selbst zuströmen.

Bist Du so weit, dann mache einmal eine strenge
Fuge und einen strengen Kanon, um die mechanische
Fabrikation derselben selbst näher kennen zu lernen.
Dir abzurathen, Mehrere dergleichen zu machen, um Dei-
nen naturgemässen Sinn für schöne Melodie nicht abzu-
stumpfen oder durch dergleichen fortgesetzte Uebungen
abzutödten, brauche ich wohl kaum, denn auf dem Stand-
punkte, wo Du jetzt angekommen sein wirst, wird Dir
wohl schon von selbst alle Lust vergangen sein, derglei-
chen Producte des doppelten Contrapunktes zu erschaffen.

Berichtigungen.

Seite 21. Zeile 8 von unten herauf liess: Violoncello's, Violen, Violinen,
statt Violoncello's, Violon, Violinen.

- 30. - 30 von oben herunter liess: Notenschrift statt Naturschrift.
- 31. - 9 von unten herauf liess: das ungestrichene c.
- 35. - 5 von unten herauf liess: welchen statt welcher.
- 49. - 4 von oben herunter liess: um so viel als das Pythagoräische
Komma beträgt temperirt.
- 69. - 4 von oben herunter liess: zeitherige Accordlehre dadurch.
- 106. - letzte unterste liess: u. s. w. sich zu helfen.
- 137. - 3 von unten herauf liess: ausser statt us ser.
- 152. - 10 von oben herunter liess: Alle die nicht bloß auf.
- 185. - 2 von unten herauf liess: den C-Dur statt der C-Dur.
- 191. - 8 von oben herunter liess: dergleichen Fortschreitungen
statt die gleichen.
- 223. - letzte unterste liess: gaben statt geben.
- 234. - 6 von oben herunter liess: bleiben statt bleibe.
- 303. - 3 von unten herauf liess: welchen statt welches.
- 326. - 3 von unten liess: best concipirte statt beste.



Autodidactos, Amadeus,

Aphorismen über Musik

Leipzig 1847

Mus.th. 170

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598200-6